



SCUOLA NORMALE SUPERIORE

P I S A

TESI DI PERFEZIONAMENTO

IN DISCIPLINE STORICO-ARTISTICHE

**LE MEDAGLIE
NELLA MILANO ASBURGICA
(1535-1571)**

ARTISTI, COMMITTENTI E FORTUNA EUROPEA

Candidato:

Walter Cupperi

Relatore:

Chiarissimo prof. Marco Collareta

La medaglia nella Milano asburgica: introduzione

“Lo studio delle antiche medaglie italiane,
che ci sarebbe utilissimo per una serie
di grandi cognizioni non tanto di storia
che dell’arte, fu fatto finora poco
profondamente, e restano moltissime
curiosità e desiderj da soddisfare”
(L. Cicognara, *Storia della scultura*)¹

I. Medaglie e letteratura artistica nella seconda metà del Cinquecento

L’importanza che la medaglia assunse all’interno del sistema delle arti italiane poco prima della metà del XVI secolo emerge in maniera cospicua anche dalle fonti letterarie. Tale riconoscimento è dovuto senza dubbio alla posizione di riguardo occupata dal ritratto nella teoria artistica, nella storiografia e nella poesia del Cinquecento, ma dipende anche da ragioni figurative interne al genere della medaglia, nonché dal perfezionamento delle tecniche di incisione e coniazione². Esaminare i motivi di tale successo significa anche misurarne la distanza dalla posizione marginale in cui il secolo che ci precede ha relegato questo genere di microritratto, preferendo alla sua preziosità d’*ancien régime* la riproducibilità delle immagini fotografiche, tipografiche e digitali (che in parte ne hanno però ereditato la funzione comunicativa di dono o *carte-de-visite* e quella commemorativa di oggetto ricordo)³.

In questo nostro *excursus* non considereremo tutte le classi di manufatto che il Rinascimento chiamò “medaglia”. Non tratteremo per esempio del celebre dibattito

Le traduzioni in italiano contenute in questo capitolo e nella restante trattazione (ove non è indicato diversamente) sono da ritenersi nostre.

¹ Cicognara 1823-25, V, p. 429.

² La fortuna del ritratto nei trattati d’arte del Cinquecento può essere ripercorsa attraverso l’antologia di Paola Barocchi 1971-77, III, pp. 2705-52, e le osservazioni di Luba Freedman (1987, pp. 63-82); ma nella valutazione di un genere come la medaglia sarà bene tenere presenti anche i suoi stretti legami con la *querelle* che nel corso del XVI secolo oppose l’“imitare” al “ritrarre”, un dibattito per il quale i ritratti furono il banco di prova principale (cfr. Barocchi 1971-77, II, pp. 1529-1607; Bodart 1996, pp. 138-140, e la bibliografia ivi segnalata). Per un’introduzione alla vasta produzione bibliografica riguardante questo genere figurativo (all’interno della quale ha avuto un largo seguito l’impostazione proposta da Pope-Hennessy 1966) mi limito a segnalare due voci recenti di diverso taglio: Pommier 1998, in part. 55-128, e Casini 2004, in part. pp. 15-19. Per i rapporti tra il ritratto pittorico o scultoreo e quello letterario è d’obbligo il rimando alle classiche pagine di Shearman 1995 (1992), pp. 108-148. Sul tema dell’autoritratto, la cui fortuna critica degli ultimi decenni è stata stimolata dalla rivitalizzazione del genere operata da alcuni orientamenti artistici contemporanei (sui quali cfr. Fossati 1998, in part. pp. 19-26, e la bibliografia a p. 193), si può consultare per il pieno Rinascimento il libro di Joanna Woods-Marsden (1998, pp. 139-172).

³ Un tentativo di classificazione tipologica sulla base delle moltissime funzioni rivestite dalla medaglia in età moderna e nell’Ottocento è condotto da Domanig 1907, pp. 70-76.

antiquario che a metà secolo interessò l'interpretazione e la valutazione artistica delle "medaglie" antiche, cioè delle monete greco-romane⁴; né chiameremo in causa (lo faremo invece nel corso della trattazione) i numerosi testi che, a partire dalla metà del XVI secolo, discussero le regole preposte all'invenzione delle "imprese" nelle medaglie moderne: proprio in questo momento i rovesci si andarono infatti configurando come un genere figurativo a sé stante⁵.

Ci limiteremo invece ad esaminare alcune testimonianze riguardanti le medaglie cinquecentesche propriamente dette, selezionando le voci più funzionali al nostro discorso. A questo proposito sarà bene puntualizzare che, tra le varie classi di manufatti che il Cinquecento chiamò 'medaglia', in questa dissertazione tratteremo solo quelle che la numismatica dei nostri giorni classifica come tali, cioè quelle forme di microritratto monetiformi (provviste o meno di rovescio, ma dotate normalmente di iscrizioni), il cui scopo comunicativo e commemorativo non prevede in origine né l'impiego del pezzo (generalmente, un tondello metallico) come unità valutaria negli scambi, né quello come forma tesaurizzabile di ricchezza⁶.

Nella seconda metà del XVI secolo, a poco più di un secolo dalla sua nascita, la medaglia moderna appare profondamente radicata nei costumi della Penisola e coinvolge mecenati di altissimo profilo. Il gradimento per questo genere di microritratto viene registrato dalle giunte alle *Vite* vasariane del 1568 anche rispetto alla forma coniata, in genere più povera dal punto di vista figurativo. Secondo le *Vite* infatti Carlo V, omaggiato nel 1530 di due conii da improntar medaglie realizzati da Giovanni Bernardi, dona all'artista ben "cento *doble d'oro*" e gli propone di mettersi al proprio servizio "in Ispagna", mentre Baccio Bandinelli, recatosi nel 1532-33 a baciare i piedi di Clemente VII a Bologna, presenta al Papa un mezzo rilievo "d'un Cristo battuto alla colonna da due ignudi" ed "una medaglia

⁴ La *querelle* contrappose il parmigiano Enea Vico, sostenitore del loro pristino valore di moneta, al veneziano Sebastiano Erizzo, assertore della tesi che una parte dei reperti numismatici antichi avesse una funzione meramente commemorativa: su questo celebre dibattito e sulle sue implicazioni si vedano le sintesi di Babelon 1901-32, I, pp. 111-120, e Haskell 1993, pp. 19-21, e i più recenti interventi di Bodon 1997, pp. 110-129, e Cunnally 1999, pp. 136-138 (con bibliografia alle pp. 188-189 e 210-211). Importa però ricordare che la capacità di riconoscere e interpretare i rovesci delle monete antiche non fu limitata ai circuiti di un dibattito erudito: anche l'artista inventore era chiamato a conoscere in certa misura il repertorio figurativo studiato dai numismatici, perché su di esso si basavano le iconografie d'apparato. In tal senso è significativo che Baccio Bandinelli, la cui prima formazione era avvenuta presso la bottega orafa del padre Michelangelo, ne nobilitasse la figura descrivendolo nel suo *Memoriale* come "uomo di valore nel disegno, nella cognizione delle gioie, de' minerali, delle medaglie, curioso investigatore dell'antichità e intelligente della lingua latina" (in Colasanti 1905, p. 418).

⁵ Il dibattito che investì le "imprese" nel Rinascimento, distinguendo da esse il genere specifico del rovescio medagliatico, può essere ripercorso sulla base dei passi antologizzati da Barocchi 1971-77, III, pp. 2755-2862. Per un avviamento agli studi riguardanti in generale le imprese cinquecentesche (all'interno del quale la questione dei rovesci ha avuto tuttavia uno spazio assai limitato) si vedano almeno il saggio di Klein (1970) e il contributo di Bregoli-Russo (1990). Ulteriore bibliografia sulle imprese verrà fornita nel cap. II.4.

⁶ Non considereremo dunque le fonti letterarie che adottano il termine "medaglia" per designare in senso lato il formato circolare di ritratti, emblemi e altre figurazioni scolpite a rilievo in pietra, dipinte su intonaco o modellate in stucco per ornare elementi architettonici come zoccoli, plinti, peducci ed archi (cfr. p.e. la descrizione vasariana dell'arco effimero eretto in Piazza della Signoria per l'arrivo a Firenze di Giovanna d'Austria nel 1565, in Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 305: "Sì come nella gran volta, che in sei quadri scompartita era, si vedeva in ciascuno di essi, in vece di que' rosoni che comunemente metter si sogliono, una impresa, o per più propriamente favellare un rovescio di medaglia, accomodato alle due descritte istorie delle pareti; et era in un di questi dipinto diverse selle curuli con diversi fasci consolari, e nell'altro una donna con le bilance, presa per l'Equità").

Sono infine escluse dalla nostra ricerca le tessere e le insegne da cappello, per le quali rinviando alla trattazione offerta da Hackenbroch 1996 (per la Lombardia, cfr. in part. pp. 138-148). Per una definizione moderna di medaglia, cfr. Hill 1941, pp. 225-245.

del ritratto di sua Santità” fatta fare “a Francesco dal Prato suo amicissimo”; ed il Pontefice accetta di buon grado⁷. Il significato dei due aneddoti è chiaro: per piccola che sia, la medaglia è un artefatto raffinato e una forma di presentazione imprescindibile, al cui fascino non si sottraggono né i principi più altolocati, né gli artisti più accreditati: persino Michelangelo, sorvegliatissimo nelle manifestazioni pubbliche e inaccettabile nelle scelte artistiche, si cura di concordare con Leone Leoni il rovescio per una medaglia autorizzata e ne rimane soddisfatto⁸.

Già nel primo volume delle *Lettere* di Pietro Aretino (1538) la medaglietta coniatà, concepita per assimilarsi alle monete di età romana nelle dimensioni e nell’impaginazione, si proponeva alla committenza di un canone allargato di ‘nobili di virtù’, in pratica aristocratici e figure in cerca di autopromozione come quelle che trovavano vantaggio nei servigi del poligrafo lagunare e del suo medaglista Leone Leoni (cioè letterati come Bernardo Tasso e Francesco Molza, artisti come Tiziano e il Bandinelli, musicisti come Francesco Firmo)⁹. In tal senso le componenti antiquarie del microritratto metallico, dei suoi testi, della sua forma epigrafica e iconografica costituivano ancora uno strumento legittimante poderoso¹⁰.

Molti principi, uomini d’arme, professionisti del pennello, dello scalpello e della penna dovettero inoltre condividere con Pietro Aretino l’idea che la medaglia, essendo non solo durevole, replicabile e trasportabile, ma anche corredata di figurazioni emblematiche e di un apparato epigrafico, fosse felicemente complementare alle altre forme di ritratto pittorico, scultoreo e letterario, e andasse perciò commissionata con cura¹¹. Utile ai

⁷ Vasari 1966-87 (1568), risp. IV, p. 621, e V, p. 252. La medaglia in questione, “il rovescio della quale [...] era Cristo flagellato”, è identificabile con quella schedata da Toderi e Vannel 2000, II, p. 475, n. 1404. Il rilievo di Bandinelli con la *Flagellazione* è oggi al Musée des Beaux-Arts di Orléans (cfr. Gaborit 1994, pp. 146-152). Qualcosa di simile agli episodi narrati a testo avveniva anche attraverso il dono di monete antiche: il trattato di Gilio, ad esempio, formula una sorta di casistica del dono numismatico per illustrare il principio secondo cui “dà grado al dono il più delle volte il donante” (Gilio 1564, quaderno A, c. IIr-v dell’*Introduzione*: “Sogliono spesso i ricchi amici et affezionati servitori, per mostrar segno de l’amicitia e servitù loro, donare agli amici et a’ signori ricchi et honorati presenti o de cavalli o di gioie o d’altre cose rare et honorate. Gli amici e servitori di minor qualità e di più bassa fortuna, volendo mostrare gli effetti medesimi dell’amicitia e la servitù, non potendo donare cose alte e pregiate, a le volte alcuni donano epigrammi latini o greci; altri, canzoni, sonetti o capitoli alla bernesca [...]”; ma “se un un ricco nobile e potente dona medaglia di bronzo logra, goffa e di tristo conio, et il povero una di finissimo oro intiera, bella e ben coniatà, l’auttorità dei potenti abbellisce e preggia di gran lunga il goffo e consumato bronzo che non fa ’l povero il forbito, puro e terso oro”).

⁸ Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 101. Sulla commissione di questa medaglia cfr. qui il cap. I.1.

⁹ Le medaglie di Francesco Molza e di Bernardo Tasso, perdute, sono menzionate come opere di Leone Leoni nel carteggio di Pietro Aretino (cfr. risp. Aretino 1997-2002, III (1546), p. 226, n. 248, lettera a Leoni del luglio 1545, passo già segnalato a questo proposito da Schlosser 1935, p. 450; e Aretino 2003-04, I (1552), p. 327, n. 346, lettera di Leoni all’Aretino del 13 aprile 1537). Per la bibliografia su queste medaglie cfr. *infra*, cap. I.1.

¹⁰ Cfr. in proposito *infra* il cap. II.4.

¹¹ L’idea che la medaglia sia un’immagine durevole e destinata alla posterità è accreditata da Pietro Aretino in una lettera diretta a un interlocutore significativo come Pietro Bembo, che di lì a poco avrebbe commissionato un ritratto su conio a Leone Leoni: “Ma perché l’effigie, con cui onorate il mondo e la natura, sia ogni or la medesima come tuttavia sarà una istessa la fama che avete, consentite, con il presto venir qui, che se le cominci e fornisca la stampa, dove apparirete vero e vivo. E ciò fate, perché quei che nasceranno, s’innamorino de l’image di colui che gli terrà in continuo stupore con gli essempli de le cose scritte [...]. E si vive con due vite, quando ci contempliamo ne l’industria de l’arte. Sì che venite, e con la dignità de la memoria del vostro ritratto consolate chi riverisce la Signoria vostra” (Aretino 1997-2002, I (1538), p. 157, n. 95, 6 febbraio 1537). In una lettera a Francesco Maria I della Rovere, duca di Urbino, la cura nella scelta del ritrattista viene presentata come una questione di decoro imprescindibile per un capo di Stato: “È atto degno di chi lo fa, dignissimo Principe, il sapere osservare il grado del suo grado fin nei cenni, e merita più di servire che di comandare chi non ispecchia il volto del suo onore molte volte il giorno. Perciò [...] non comporti che la sua effigie e le sue zecche sieno lacerate da l’altrui grossezza. Quello che vi porta questa [*scil.* Leone

gentiluomini, agli umanisti, e agli scultori che con essa esordivano¹², la medaglia trovò nell'epistolario aretiniano una considerazione tanto convinta quanto precoce, che pare tuttavia sfuggita alla bibliografia¹³. Le *Lettere* di Pietro Aretino esemplificano infatti impareggiabilmente la flessibilità offerta dal *monumentum* medaglistico nel secondo quarto del Cinquecento: a differenza della disputa sul primato tra pittura e scultura bandita nel 1547 da Benedetto Varchi, e tesa soprattutto alla messa a fuoco di problemi teorici, gli scritti epistolari di Pietro Aretino e la prassi della sua cerchia condussero la riflessione sul paragone tra le arti ad un orizzonte applicativo, sviluppando una retorica basata su figure comuni, canali condivisi e soppesate complementarità¹⁴. Come dimenticare poi le intuizioni

Leoni], chiede alla bontà che vi fa splendere il pane, il qual non mangiaria nol guadagnando. La natura si è affaticata mille anni a fare un tanto nobile ingegno per gloria di voi Principi; sì che Signore aiutate costui, che verrà tutto di facendo miracoli con la sua arte; e al presente vi farà le stampe de le monete e i conii de le medaglie, e ogni onesto intertenimento lo stabilisce ai vostri servigi" (Aretino 1997-2002, I (1538), p. 177, n. 110, 5 aprile 1537).

Una dimostrazione clamorosa delle possibilità di diffusione delle medaglie fu orchestrata dall'Aretino attraverso il carteggio che egli intrattenne con il re di Algeri Khair ad-din, detto Barbarossa. Nel 1542 questi certificò all'"Aretino magnifico e circospetto" di aver ricevuto la "testa" di lui "in argento insieme con quella carta" che il letterato gli aveva scritto. Affermando che costui aveva "più presto cera di capitano, che di scrittore", Barbarossa proseguiva: "Avevo inteso per fama del nome tuo nel mondo, e dimandato più volte di te ad alcuni miei schiavi genovesi e romani, che ti conoscano in vista, piacendomi sentir de la tua virtù a la quale tengo obbligo per laudarmi gloriosamente, e per farmi fede del valore, che mi fa caro come a i Turchi, ancora a i Franchi; io desidero vedere una di quelle immagini che a la similitudine de la faccia mia per Italia si veggono" (Aretino 2003-04, II (1552), p. 148, n. 136). Si veda infine la lettera del 15 settembre 1551 (Aretino 2003-04, II (1552), p. 368, n. 387) con la quale Francesco Marcolini traccia un encomio di Pietro Aretino all'insegna del paragone tra le arti. Secondo l'editore forlivese, infatti, le medaglie di Leoni concorrevano a render celebre il volto del letterato assieme ai dipinti di Tiziano, Sebastiano del Piombo, Francesco Salviati, Iacopo Tintoretto: "Del conio dove il cavalier Lione (mio compare) ave impresso in casa mia, non parlo, imperocché fino a Barbarossa in Turchia lo venerò con gran laude" (passo in cui non va trascurata la sottolineatura per cui, se nel canone dei ritratti dipinti stilato dal Marcolini hanno peso il prestigio della sede e della collezione, per la medaglia assume importanza soprattutto la facilità di diffusione a distanza).

Come mi fa notare il prof. Marco Collareta, che ringrazio, l'idea che la scultura in bronzo sia una "scientia imitabile", caratterizzata cioè dalla possibilità di replicare esattamente un prototipo, è invece già espressa, seppure in chiave dispregiativa, da alcune annotazioni leonardesche sul tema del "paragone" (Leonardo 1939, I, p. 36): "[la pittura] non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è l'impressa qual è la origine, in quanto alla virtù dell'opera".

¹² Per due diverse declinazioni del medesimo *topos* nelle *Vite* cfr. Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 407 (Alfonso Lombardi) e VI, p. 201 (Lione Lioni). Anche nel celliniano *Trattato dell'oreficeria* la medaglia figura come un manufatto di presentazione, la cui approvazione prepara in genere l'assunzione ad una Zecca (Cellini ed. 1857, p. 116). È esemplare in tal senso anche il seguente passo vasariano, presente già nell'edizione delle *Vite* del 1550 e significativo anche per l'accostamento tra medaglie e monete di valore nominale alto (Vasari 1966-87, IV, p. 413): "E [Alfonso Lombardi] prese assunto di ritrarre il Duca [Alessandro], il quale era allora in uno umore che si fece ritrarre a orefici fiorentini e forestieri ancora: fra i quali lo ritrasse Domenico di Polo intagliator di ruote, Francesco di Girolamo da Prato in medaglie, e Benvenuto per le monete, così di pittura Giorgio Vasari aretino et Iacopo da Puntormo, che fece un ritratto certo bellissimo; di rilievo lo fece il Danese da Carrara, et altri infiniti. Ma quello che avanzò tutti fu Alfonso, perché gli fu dato comodità, poi che e' voleva andare a Bologna, che egli ne facesse uno di marmo come il modello".

¹³ Sulle lettere aretiniane pesa tuttora una fortuna in chiave catalogico-documentaria che, avviata dalla raccolta Bottari e Ticozzi (1822-25), non è stata scalfita né da quella di Pertile e Camesasca (Aretino 1957-60), strutturata per medaglioni biografici, né dagli studi di Charles Hope (Hope 1996, pp. 304-314), che hanno tuttavia contribuito ad evidenziare il carattere inaccurato e talora artefatto delle datazioni delle *Lettere* e della loro selezione. Per un approccio al carteggio aretiniano dal punto di vista della teoria dell'arte, si veda soprattutto il libro di Luba Freedman (1995, pp. 35 e ss.), cui va ascritto il merito di avere riesumato i testi aretiniani dalla marginalità in cui li avevano relegati indagini importanti come quelle di Rensselaer Lee (1940) ed Anthony Blunt (1940, ed. 1962, pp. 123-125).

¹⁴ Cfr. in proposito anche la lettera inviata da Pietro Aretino a Luis de Ávila y Zúñiga, anima della politica culturale di Carlo V, nell'agosto 1551 (Barocchi 1971-77, I, pp. 257-258, n. V), cioè nello stesso periodo in cui il Commendatore di Alcántara si faceva ritrarre in medaglia da Leoni (cfr. *infra*). Degna di nota è anche la

critiche dell'Aretino, che già nel 1537 collegava il "gran rilievo in acciaio" delle coniazioni di nuova generazione con la possibilità di conferire più profonda "maestà" di posa all'"effigie" e di dispiegare in ritratti vividi la "maraviglia de l'arte"¹⁵?

L'importanza assunta dalla medaglia nel corso del Cinquecento non dipendeva però solo dalla sua efficacia comunicativa: in diversi casi le raccolte di microritratti metallici traevano infatti origine da un vero e proprio apprezzamento artistico. È lo stesso Vasari ad affermare che gli scultori del suo tempo tenevano da conto le medaglie di Antonio Pollaiuolo, e ad osservare che le coniazioni di Benvenuto Cellini (non solo le sue medaglie, ma anche le sue monete per Alessandro de' Medici) erano "così belle e con tanta diligenza, che alcune di esse" si collezionavano "come bellissime medaglie antiche: e meritamente, perciò che in queste vinse se stesso"¹⁶. Ai tempi di Vasari, in effetti, erano assai più comuni le collezioni di monete di età romana, come quella di "medaglie e qualche altra cosa antica" raccolta da Pietro Bembo e da lui ricordata in una lettera a Flaminio Tomarozzo del 23 agosto 1543¹⁷.

A proposito della qualità artistica delle migliori medaglie moderne non va poi trascurata l'enfasi con cui Vasari riportava nella *Vita di Vittore Pisano* (1568) un lungo passo epistolare con il quale, il 12 novembre 1551, monsignor Paolo Giovio descriveva al duca Cosimo i propri "medaglioni" di Pisanello, raccomandandoli sulla base di un preciso giudizio formale:

Costui fu ancora prestantissimo nell'opera de' bassi rilievi, stimati difficilissimi dagl'artefici, perché sono il mezzo tra il piano delle pitture e 'l tondo delle statue. E perciò si veggiono di sua mano molte lodate medaglie di gran principi, fatte in forma maiuscola, della misura propria di quel reverso che il Guidi mi ha mandato del cavallo armato. Fra le quali io ho quella del gran re Alfonso in zazzera, con un reverso d'una celata capitaneale; quella di papa Martino, con l'arme di casa Colonna per reverso; quella di sultan Maomete che prese Costantinopoli, con lui medesimo a cavallo in abito turchesco con una sferza in mano; Sigismondo Malatesta, con un reverso di madonna Isotta d'Arimino; e Niccolò Piccinino con un berettone bislungo in testa, col detto reverso del Guidi, il quale rimando. Oltra questo ho ancora una bellissima medaglia di Giovanni Paleologo imperatore de Costantinopoli, con quel biz[z]arro cappello alla greca che solevano portare gl'imperatori; e fu fatta da esso Pisano in Fiorenza al tempo del Concilio d'Eugenio, ove si trovò il prefato imperadore, ch'è per reverso la croce di Cristo sostenuta da due mani, verbigratia

lettera al Sansovino con cui l'Aretino dichiarava il proprio disinteresse ad un paragone tra pittura e scultura privo di risvolti operativi (*ibidem*, p. 592, n. II). L'importanza di tali giudizi rispetto alla disputa varchiana sulle arti e alla storiografia vasariana non è sfuggita a Barocchi 1960-62, I, pp. 315 e ss. (cfr. anche l'*Introduzione* a Varchi e Borghini 1998, pp. VII-XII). Tra i testi che risposero all'interrogazione del Varchi, accenna infatti alla "medaglia", cioè alle monete antiche, solo un passo in cui Francesco da Sangallo contrappone il giudizio dei finti intenditori a quello dei maestri dell'arte: "Ce n'è pure assai [di scultori] che fanno professione d'intendere e lodano e biasimano, come se proprio de l'arte fussino, e per aver veduto quatro medagliucce e imparato qualche vocabolo de l'arte fanno tanto con varie adulazione, perché non sono stati corteggiati e non hanno avuto le sberettate, e per non essere cacciati di quei luoghi che par loro avere appresso al quel principe, che mai restano di biasimare altri e lodare loro" (Varchi e Borghini 1998, p. 76).

¹⁵ Aretino 1997-2002, I (1538), p. 180, n. 114, lettera al Principe di Salerno del 9 aprile 1537.

¹⁶ Cfr. Vasari 1966-87 (1568), III, p. 507: "Fece il medesimo [Pollaiuolo] alcune medaglie bellissime, e fra l'altre in una la congiura de' Pazzi, nella quale sono le teste di Lorenzo e Giuliano de' Medici, e nel reverso il coro di Santa Maria del Fiore, e tutto il caso come passò appunto. Similmente fece le medaglie d'alcuni pontefici, et altre molte cose che sono dagli artefici conosciute". La medaglia descritta da Vasari è oggi attribuita a Bertoldo di Giovanni (cfr. Hill 1930, I, p. 241, n. 915).

Per il giudizio su Cellini medaglista cfr. Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 246; sulla produzione monetale del fiorentino cfr. Pope-Hennessy 1985, p. 70, tav. 35, e pp. 72-75, con bibliografia.

¹⁷ La lettera è ripubblicata in Barocchi 1971-77, II, pp. 1170-1171, n. II, con bibliografia; sulla collezione numismatica del Bembo ed i suoi legami con gli interessi epigrafici dell'Umanesimo patavino si veda ora Bodon 2005, pp. 51-58, con bibliografia precedente.

dalla latina e dalla greca¹⁸.

Le *Vite* di Giorgio Vasari dedicano ai microritratti in rilievo numerose osservazioni significative: un esame incrociato dei passi pertinenti rivela infatti che le riflessioni un po' generiche formulate sull'arte della medaglia in un passo delle cosiddette *Teoriche* (cap. X, *De' bassi e de' mezzi rilievi; la difficoltà del fargli, et in che consista il condurgli a perfezione*) sono affiancate altrove da menzioni di notevole interesse, e all'interno dello stesso *Proemio* trovano compensazione in un capitolo dedicato interamente alle tecniche della coniazione e dell'intaglio su pietra dura (cap. XII)¹⁹.

Il cap. X, in effetti, ha solo uno scopo normativo: indicare modelli e criteri di giudizio per valutare le tre diverse forme di rilievo ("mezzo", "basso" e "stacciato")²⁰. La prima di queste tre "spezie" deve attenersi alle convenzioni osservate nei fregi di età romana, che rimangono insuperati; la seconda trova un riferimento sicuro nell'opera di Donatello, mentre la terza, pur avendo conosciuto momenti importanti sia nell'antichità (con i vasi aretini), sia nel Quattrocento fiorentino (con i rilievi in marmo e cartapesta), trova il suo apice proprio nella glittica e nella medagliistica contemporanee a Vasari²¹. Unendo le medaglie agli "stacciati", il testo vasariano finisce per ragionare soprattutto della configurazione spaziale (un aspetto su cui aveva già speso osservazioni preziose la lettera di Giovio a Cosimo I):

La terza spezie si chiamano bassi e stacciati rilievi, i quali non hanno altro in sé che 'l disegno della figura con amaccato e stacciato rilievo. Sono difficili assai, attesoché e' ci bisogna disegno grande e invenzione, avvengaché questi sono faticosi a dargli grazia per amor de' contorni²².

All'interno delle biografie vasariane propriamente dette, invece, la monetazione romana imperiale e la glittica greco-romana diventano la pietra di paragone per considerazioni prettamente storiche. Nella *Vita di Valerio Vicentino*, che contiene anche un *excursus* sulle vicende moderne della glittica, è una medaglia di Paolo III fusa e coniatata dal milanese Alessandro Cesati a esemplificare il superamento degli antichi e il raggiungimento, recentissimo, della perfezione nel coniare e nell'intagliare (un traguardo tecnico-formale cui la generazione precedente, quella di Valerio Belli e di Giovanni Bernardi da Castelbolognese, non era pervenuta):

Ma molto più ha passato innanzi a tutti in grazia, bontà et in perfezione e nell'essere universale Alessandro Cesati, cognominato il Greco, il quale ne' cammei e nelle ruote à fatto intagli di cavo e di rilievo con tanta bella maniera, e così i[n] conî d'acciaio in cavo con i bulini ha condotte le minutezze dell'arte con quella estrema diligenza che maggior non si può imaginare; e chi vuole stupire de' miracoli suoi, miri una medaglia fatta a papa Pavolo Terzo del ritratto suo, che par vivo, col suo rovescio dov'è Alessandro Magno che, gettato a' piedi del gran sacerdote di Ierosolima, lo adora: che son figure da stupire e che non

¹⁸ Vasari 1966-87 (1568), III, p. 368. La lettera del Vescovo di Nocera (consultabile in Giovio ed. 1956-58, II, pp. 209-210, n. 382) comparve a stampa per la prima volta nell'edizione delle *Lettere* del 1560 (cc. 59r-60r). Per le medaglie di Giovanni VIII Paleologo, papa Martino V, Alfonso V d'Aragona e Maometto II qui menzionate cfr. risp. Hill 1930, I, p. 7, n. 19; p. 13, n. 14; p. 12, n. 41; p. 13, n. 16. Sulla lettera di Giovio ritorneremo *infra*, nel cap. II.2.

¹⁹ Sull'importanza assunta dalle "arti congeneri alle maggiori" nelle *Vite* del 1568 si vedano le osservazioni avanzate da Barocchi 1984, pp. 157-170 (anche in Barocchi 1985, pp. 1-15). Sulla prospettiva vasariana rispetto al genere ritrattistico cfr. in generale Pommier 1998, pp. 75-94.

²⁰ Vasari 1966-87 (1550 e 1568), I, pp. 91-96.

²¹ Vasari 1966-87 (1568), I, pp. 95-96: "Di questa arte ["i conii da stampare le cose di bronzo per le medaglie, e similmente" per le monete] vediamo oggi molti artefici moderni che l'hanno fatta divinissimamente e più che essi antichi, come si dirà nelle *Vite* loro pienamente". In un altro passo, invece, le possibilità di contaminazione tra i diversi generi di rilievo sono notate a proposito dei rovesci con "casamenti" e "paesi" di Pier Paolo Galeotti (1568, VI, p. 204).

²² Vasari 1966-87 (1568), I, p. 91.

è possibile far meglio; e Michelagnolo Buonarrotti stesso guardandole, presente Giorgio Vasari, disse che era venuto l'ora della morte dell'arte, perciò che non si poteva veder meglio²³.

Meno noto in questa chiave, ma di grande importanza, anche perché riferito ad uno scultore con cui Vasari non fu in buoni rapporti, è l'elogio della produzione orafa di Cellini:

Molti sarebbero che io potrei raccontare, che nello intaglio di cavo per le medaglie, teste e rovesci, che hanno paragonato e passato gli antichi, come Benvenuto Cellini, che al tempo che egli esercitò l'arte dello orefice in Roma sotto papa Clemente fece due medaglie, dove, oltre alla testa di papa Clemente, che somigliò che par viva, fe' in un rovescio la Pace che à legato il Furore e brucia l'armi, e nell'altra Moisè che avendo percosso la pietra, ne cava l'acqua per il suo popolo assetato, che non si può far più in quell'arte; così poi nelle monete e medaglie che fece per il duca Alessandro in Fiorenza²⁴.

In riferimento ad un altro artista contemporaneo, Pietro Paolo Galeotti, Vasari ha poi modo di circostanziare ulteriormente il suo giudizio, distinguendo le "parti" della medaglia in cui il primato sugli antichi è condiviso da tutti i moderni:

E per dir ora alcuna cosa delle medaglie e de' conii d'acciaio con che si fanno, io credo che si possa con verità affermare i moderni ingegni avere operato quanto già facessero gl'antichi Romani nella bontà delle figure, e che nelle lettere et altre parti gl'abbiano superato. Il che si può vedere chiaramente, oltre molti altri, in dodici rovesci che ha fatto ultimamente Pietro Paulo Galeotti nelle medaglie del duca Cosimo. [...] De' quali rovesci non metto qui né le lettere che hanno attorno né la dichiarazion loro, avendo a trattarne in altro luogo. I quali tutti dodici rovesci sono belli affatto e condotti con molta grazia e diligenza, come è anco la testa del Duca, che è di tutta bellezza; parimente i lavori e medaglie di stucchi, come ho detto altra volta, si fanno oggi di tutta perfezione²⁵.

Negli stessi anni la qualità epigrafica delle iscrizioni numismatiche è rivendicata orgogliosamente anche dal *Trattato dell'oreficeria* di Cellini:

E medesimamente le lettere che eglino [gli antichi] mettevano in su le medaglie, eglino le facevano con le

²³ Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 628; per la bibliografia sulla medaglia cfr. Toderi e Vannel 2000, II, p. 659, n. 2052. Come segnala Alessandro Nova (in Monbeig-Goguel 1998, p. 282, n. 112), la scelta di Cesati come *testimonial* del nuovo corso della medaglistica non fu un arbitrio vasariano: con una lettera dell'11 dicembre 1547, Annibal Caro aveva ricordato al pittore aretino la sua promessa di celebrare l'artista farnesiano nelle *Vite* (Caro 1957-61, II, pp. 50-51). Per giunta, nell'economia dell'opera vasariana la medaglia con Alessandro Magno, basata su di un'invenzione salviatesca, risultava perfetta per esemplificare il buon disegno additato dalle *Teoriche* agli incisori di conii (che in molti casi coincideva con un modello appositamente fornito da pittori o da scultori). L'"universalità" di Cesati, che univa la "grazia" del disegno alla capacità di condurre a perfezione tutte le "minuterie dell'arte con diligenza", consentì infine allo storico un'importante periodizzazione: nello stesso giro di pagine la modernità di Alessandro si opponeva infatti alla diversa "diligenza" dei "moderni passati", in particolare a quella di Valerio Belli, che era invece solo paragonabile agli antichi ("Egli condusse tante cose grande e piccole d'intaglio, e 'n cavo e di riliev[o] ancora, con una pulitezza e facilità che è cosa da non credere; e se la natura avesse fatto così buon maestro Valerio di disegno come ella lo fece eccellentissimo nello intaglio e diligente e pazientissimo nel condur l'opere sue, da che fu tanto espedito avrebbe passato di gran lunga gli antichi, come gli paragonò: e con tutto ciò ebbe tanto ingegno che si valse sempre o de' disegni d'al[tr]ui o degli intagli antichi nelle sue cose": p. 625).

²⁴ Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 630. Rimane da notare che nelle *Vite* l'elogio di Cellini come grande orafo è controbalanciato dal suo ridimensionamento come statuario monumentale: per il tardo Vasari, infatti, la pratica dell'oreficeria e la *forma mentis* da essa conferita non erano compatibili con l'appartenenza all'arte della scultura. Tale giudizio affonda le proprie motivazioni nell'apprezzamento vasariano del non finito scultoreo, ma trae origine anche dalla polemica che opponeva il pittore agli orafi (Cellini *in primis*) che dopo il 1562 esercitarono pressioni a che la loro arte fosse ammessa nell'Accademia fiorentina al pari della pittura, della scultura e dell'architettura (Collareta 2003, pp. 161-169). Per un'analisi di alcuni passi della *Vita* di Cellini in cui le opere di oreficeria e di medaglistica vengono prospettate come prove d'ingegno, valide in funzione di una promozione alla statuaria, cfr. anche Jestaz 2003, pp. 82-88 e 130-131. Sulla diversa posizione dell'oreficeria all'interno dei sistemi delle arti concepiti da Vasari e da Cellini, cfr. Collareta 1995, pp. 163-176.

²⁵ Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 204.

ciappolette e con e bulini, di modo che io non viddi mai in nessuna medaglia degli antichi lettere che fussino belle²⁶;

le legende cinquecentesche, come Cellini si affretta spiegare, sono invece realizzate attraverso punzoni.

Veniamo così ai fattori di ordine tecnico per cui la medaglia era considerata uno degli ambiti artistici più innovativi del Cinquecento maturo: Vasari e Cellini descrivono a tale proposito invenzioni come il torchio, la lavorazione diretta dei coni mediante le mole da intagliatori, l'uso di caratteri mobili per comporre le legende e la messa a punto di un accorgimento grazie al quale la figurazione delle due facce, fuse entro stampi, veniva rifinita per coniazione attraverso torselli che recavano in cavo la stessa immagine e le medesime iscrizioni, assicurando una finitura più uniforme e rilievi più aggettanti. Nelle *Teoriche* (cap. XII) Vasari descrive solo questo procedimento, mentre Benvenuto Cellini, nel suo capitolo sull'arte *Delle medaglie*, distingue "il modo che usavano gli antichi" da quello "che abbiamo usato noi", cioè la coniazione di tondelli fusi entro forme figurate²⁷. Giova infine ricordare che proprio a partire dal "conio grande" per la medaglia di Carlo V d'Asburgo, larga ben 72mm e corredata di uno straordinario rovescio a figurazione mitologica, Vasari sviluppa il suo elogio dell'opera di Leone Leoni e più in generale della scultura milanese:

Avendo [...] fatto in sua giovinezza molte bell'opere, e particolarmente ritratti di naturale in conii d'acciaio per medaglie, [Leoni] divenne in pochi anni in modo eccellente, che venne in cognizione di molti principi e grand'uomini, et in particolare di Carlo Quinto imperatore, dal quale fu messo, conosciuta la sua virtù, in opere di maggiore importanza che le medaglie non sono. [...] Fece [...] Lione un conio grande per stampare medaglie di sua Maestà, con il rovescio de' Giganti fulminati da Giove²⁸.

Grazie ai nuovi procedimenti di coniazione (già elogiati dall'Aretino nel 1538), medaglie e monete si prestano mirabilmente ad esemplificare il progresso tecnico della prima metà del Cinquecento: nel *De subtilitate* (Norimberga 1550) del medico e matematico Girolamo Cardano, ad esempio, "la qualità e la celerità con cui si stampano monete e medaglie d'oro [nummis aureis]" sono annoverate tra gli aspetti in cui l'età post-classica ha perfezionato il legato degli antichi, e sono ricordate per questo assieme alle costruzioni a volta, gli orologi meccanici e le murrine²⁹. Cardano – che definisce "sculpere" il procedimento in cui un'immagine viene eseguita in rilievo, e "caelare" l'esecuzione dei lavori in cavo – suddivide i manufatti della prima tecnica "in statuis ac nummis, qui principum effigies referunt", configurando un sistema in cui statuaria e medaglistica sono le due branche principali della "sculptura"³⁰.

²⁶ Cellini ed. 1857, p. 116.

²⁷ Cellini 1857, p. 115 (ma cfr. anche p. 120). Il procedimento di coniazione per le medaglie di grande formato era noto a Vasari già dal 1550, quando doveva essere ancora un ritrovato recente (Vasari 1966-87, I, p. 105, ed. Torrentiniana): "Nel medesimo modo si fa il rovescio della medaglia; e con la madre della testa e con quella del rovescio si stampano medaglie di cera o di piombo, le quali si formano dipoi con sottilissima polvere di terra atta a ciò; nelle quali forme, cavatane prima la cera o il piombo predetto, serrate dentro a le staffe, si getta quello stesso metallo che ti aggrada per la medaglia. Questi getti si rimettono nelle loro madri di acciaio, e per forza di viti o di lieve et a colpi di martello si stringono talmente che elle pigliano quella pelle da la stampa che elle non hanno presa dal getto".

²⁸ Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 201.

²⁹ Cardano 1559 (1550), p. 572. L'attenzione per le tecniche di coniazione (e per quelle fusorie che si applicano alle medaglie) è già nelle note di Leonardo (ed. 1939, II, pp. 11-12).

³⁰ Cardano 1559 (1550), p. 576: "Sed de his iam superius multa diximus, ad caelandi sculpendique praecepta transeundum est. Sculptere dico, cum prominere imagines facimus, ut in statuis ac nummis, qui principum effigies referunt. Caelare cum excavamus, velut in gemmarum sigillis atque aliis, quae ceram comprimendo imagines expriment. Difficilius est hoc non parum quam sculptere. Nam qui sculpunt, quod vident agunt: qui caelant, aliud vident, aliud agunt: et dum vident, non agunt, dum agunt, non vident. Similiter neque mente

Verso la metà del XVI secolo, poi, la possibilità di inserire immagini sempre più complesse all'interno dei rovesci, mettendo a frutto le migliorie sopra descritte, finisce per interessare alla medaglia anche l'incipiente dibattito sulla "proprietà delle imprese", un genere figurativo il cui connubio con la medaglia risaliva alla metà del XV secolo. Già nel 1556 Paolo Giovio, auspicando che l'impresa moderna avesse "soprattutto [...] bella vista, la qual si fa riuscire molto allegra entrandovi stelle, soli, lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, instrumenti mecanici, animali bizzarri et uccelli fantastichi", asseconda l'insorgere di rovesci impresistici e allegorici con elementi accessori rispetto al significato dell'immagine: egli ammette così nel genere medaglistico un'istanza di 'universalità' che finisce per avvicinarlo ai generi pittorici e scultorei più prestigiosi, concendendogli sviluppi paesistici e divagazioni figurative³¹.

Nello stesso anno, Girolamo Ruscelli stabilisce tra le medaglie e le imprese di nuova concezione un nesso esplicito, affermando che

"nelle medaglie che si portano alle berrette, nei pendenti che si portano al collo, et ancor nei riversi delle medaglie, ove sia scolpito il ritratto della testa sua", le imprese "si fanno con molta vaghezza, e vi convengono molto bene"³².

Addirittura, "dovendo l'impresa esser tale, che in carta, in muro e sopra ogni cosa che si disegni con inchiostro o carbone, ella si facci pienamente intendere", secondo Ruscelli essa deve evitare "altro colore che bianco o nero", come a dire che la riproduzione a stampa, ma anche in placche ageminate, cammei, coni e rilievi sono ormai lo sbocco privilegiato di questa forma d'invenzione³³. Lo stesso costume sarebbe stato poi registrato con maggiore vis anomalista anche da Antonfrancesco Doni (la cui *Nuova opinione sopra le imprese amorose e militari*, di datazione incerta, pare comunque successiva al 1560)³⁴.

II. La medaglia nella Milano asburgica: storia di un problema

1. La letteratura artistica del XVI secolo

Passando a considerazioni di carattere più monografico, tratteremo ora della fortuna critica che le medaglie di metà Cinquecento godettero nella città di Milano a partire dai loro primi decenni di vita, per seguirne poi gli sviluppi tra le pagine dell'erudizione tardo-moderna e della bibliografia storico-artistica a noi più vicina.

In quest'ottica, accanto ai passi di Vasari su Leone Leoni sopra ricordati, meritano di essere menzionati il *Trattato della pittura, scoltura et architettura* (1584), le *Rime* (1587) e l'*Idea del Tempio della pittura* (1590) di Giovampaolo Lomazzo, opere nelle quali l'incidenza

concipere possunt, quid facturi sint dum caelant, ut qui sculpunt: ignota enim est, tum natura, tum usu cavitas illa. Et si dum auge in cera quod prominere debet, paululum aberravis, in gemma cavitae aucta, errorem efficias, qui non nisi toto subverso opere poterit emendari".

³¹ Paolo Giovio, in Giovio e Ruscelli 1556, p. 6 (lo si veda commentato in Barocchi 1971-77, III, pp. 2759-60).

³² Girolamo Ruscelli, *Discorso... intorno all'invenzioni dell'imprese, dell'insegne, de' motti e delle livree*, in Giovio e Ruscelli 1556, p. 192, ripubblicato e commentato in Barocchi 1971-77, III, p. 2764. Sulle vicende editoriali del *Dialogo* gioviano, concluso intorno al 1551, ma ampiamente interpolato dal Ruscelli in vista dell'edizione che citiamo, cfr. Nova 1985, pp. 73-86.

³³ Giovio e Ruscelli 1556, p. 196 (in Barocchi 1971-77, III, p. 2765). Su questo aspetto dell'impresa tardo-cinquecentesca cfr. Arbizzoni 1980, pp. 171-172.

³⁴ Doni ed. 1858, p. 9, in Barocchi 1971-77, III, p. 2785.

delle medaglie di nuova concezione all'interno delle tradizione figurativa lombarda appare già radicata. I ritratti metallici e i rovesci paesistici citati dal Lomazzo, risalenti al terzo quarto del XVI secolo e divenuti ormai modelli 'classici', sono chiamati in causa innanzitutto per illustrare i suoi precetti (come avviene per la resa anticheggiante dei capelli, esemplificata attraverso le medaglie di Iacopo da Trezzo)³⁵. Nondimeno, in alcuni passi la preferenza accordata ad autori autoctoni (Annibale Fontana, Iacopo da Trezzo o Alessandro Cesati, milanese solo di natali) prepara già il costituirsi di un canone locale di artisti del bronzo e della pietra dura³⁶, una prospettiva che per le tecniche della fusione e dell'intaglio, sentite ormai come arti tipicamente milanesi, è sancita dall'elogio di Iacopo da Trezzo tessuto dalle *Rime* lomazziane:

Io vidi già in Milan tre principali
in tre grand'arti, anzi unichi nel mondo.
Il Delfinon [Scipione Delfinone] d'ingegno alto e profondo,
ch'in ricamar al ciel dispiega l'ali.
L'altro è quel Mandel [Francesco Mandello] che solo fra i mortali
le statue fa parlar e gir secondo
che vuole [...].
Il terzo è quel Maggior [Ambrogio Maggiore] che trovò l'arte
di far le forme ovate con il torno:
cosa non mai intesa avanti a lui.
Ond'io ringrazio Dio che di tal parte
e di tanta eccellenza egl'habbi adorno
quel tempo dove anch'io nel mondo fui.
Al conspetto di cui
io mi svegliai alhor, pur ritrovando
esser il ver quel che mirai sognando.
E poi più oltre mirando,
scorsi molti altri, e fra i primer il Trezzo [Iacopo da Trezzo]
ad intagliar medaglie tanto avvezzo³⁷.

L'eccellenza delle arti milanesi nel nono decennio del XVI secolo viene riassunta dai nomi di un ricamatore, di un costruttore di automi e di un tornitore, ma la medaglistica riemerge subito dopo, assieme all'arte dei "limatori di ferro" (come Ferrante Bellino) e degli armaioli d'alto rango (come Filippo Negroli). Manca invece qualsiasi accenno a Leone Leoni o a Pietro Paolo Romano, anche se i due artisti sono ricordati in altre rime della raccolta: da

³⁵ Lomazzo 1973-74 (1584), p. 159.

³⁶ Cfr. Lomazzo 1973-74 (1584), p. 378, dove si elogiano Iacopo da Trezzo e "Alessandro Greco, il quale esprime di cavo in acciaio papa Paolo terzo, con tanta meraviglia di Michel Angelo, che giudicava tanto incavo non essere possibile di farsi". La menzione di Cesati in questo contesto discende probabilmente dall'intento di rideclinare in chiave lombarda il passo vasariano citato sopra, che è senz'altro la fonte di Lomazzo.

³⁷ Lomazzo 1587, p. 114; per l'identificazione degli artisti menzionati nel passo cfr. l'indice della *Tavola dei Grotteschi*, pubblicata in Lomazzo ed. 1997, pp. 53-63. Nei versi successivi al brano citato a testo, la scultura è evocata dal nome di Francesco Brambilla, mentre l'oreficeria è rappresentata da Carlo Sovico, documentato a Milano a partire dal 1564 (cfr. Venturelli 1996, pp. 208-209) e celebrato, ancora assieme a Giovanni Ambrogio Maggiore, "tornitor mirabilissimo d'ebano e d'avorio in varie forme", in un gruppo di poesie di Gherardo Borgogni, membro dell'Accademia degli Inquieti (Borgogni 1592, pp. 18 e 107; cfr. Agosti 1997 (2), pp. 326-327). Rammentando il passo lomazziano citato sopra, Barbara Agosti ha sottolineato in particolare "la posizione d'eccellenza che le industrie artistiche rivestivano nella Lombardia di età borromaica (e urge capire fino a quando quel loro statuto fu possibile, e come e perché quella situazione venne alterandosi)", sollecitando infine a riflettere "su quali nessi si percepissero allora tra una tale tradizione di maestria tecnica, inventiva e produttiva, e la più antica cultura locale" (Agosti 1997 (2), p. 326).

questo canone vengono insomma esclusi due medaglisti attivi a Milano, ma non nati in Lombardia³⁸.

L'esclusione di Leoni dal novero degli artisti cittadini appare ancora più notevole nella *Nobiltà di Milano* di Paolo Morigia (1595), nella quale, "volendo [...] favellare di quei Milanesi, che sono stati inventori di qualche virtù, o d'alcun'arte, o che habbino trovati alcuni secreti, o che siano stati stimati rari nell'arte loro", l'autore prende avvio "dal lodatissimo Giacomo Trezzo, che fu delli più famosi e rari scultori e lapidari c'havesse la nostra Italia, e forse d'Europa, e nel far ritratti con i suoi riversi fu il primo huomo d'Italia". Poi però, prendendo per buona una svista del *Trattato* di Lomazzo, Morigia finisce per elogiare Iacopo per una medaglia, quella di Ippolita Gonzaga del 1551-52, nella quale il lombardo si era limitato a riadattare un modello di Leone Leoni³⁹.

2. L'erudizione storica dei secoli XVII e XVIII

Chi si attendesse dai repertori di medaglie moderne, nuovo genere prosopografico sorto tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, lo sviluppo delle prospettive storico-geografiche messe in campo dal secolo precedente, rimarrebbe probabilmente deluso⁴⁰. Per quasi un secolo l'attenzione per la storia dei medaglisti e per l'evoluzione del microritratto metallico viene meno, e le iscrizioni contenenti indicazioni autografiche scompaiono anche dalle riproduzioni calcografiche. L'interesse verso la medaglia è divenuto meramente storico-biografico, come ben mostra quella che fu forse la prima raccolta del genere, la *Sylloge numismatum elegantiorum* approntata da Luckius nel 1620: in linea con l'impiego di carattere illustrativo di cui la medaglia (e la moneta antica) sono oggetto da più di un secolo, la *Sylloge* usa infatti i ritratti metallici (soprattutto principeschi) come spunto per una trattazione erudita sul soggetto raffigurato, concentrando i propri sforzi sull'identificazione dell'evento e sulla sua datazione.

A cavallo tra il vecchio e il nuovo si pongono invece i *Numismata Pontificum Romanorum*, pubblicati da Filippo Bonanni nel 1699: in essi il modello della storia metallica principesca, rinnovato dal confronto metodologico con i repertori di numismatica antica, si modifica per offrire garanzie sull'esaustività del *corpus* e sull'autenticità dei pezzi⁴¹. Da questo punto di

³⁸ Lomazzo 1587, p. 130 (dove "Leone Leoni Aretino" figura come statuario di Carlo V, ed è accostato in chiave ormai spagnola a Iacopo da Trezzo (*Di Giacomo Trezzo e Leone Aretino*). Per Pietro Paolo Romano cfr. Lomazzo 1587, p. 155 (dove si menziona la medaglia che l'artista fuse per il pittore, sulla quale ritorneremo nel cap. I.4).

Bisogna forse leggere in funzione di questa linea lombarda in via di costruzione anche il catalogo di scultori contemporanei proposto nel *Libro dei sogni* intorno al 1563, che per Milano è giocato in buona parte sulle 'arti congeneri', mentre annovera per il resto Benvenuto Cellini, Raffaello da Montelupo, Bartolomeo Ammannati, Vincenzo Danti e Willem van Tetrode, come a dire che "quelli che ora seguono, con Leon Aretino, nella scoltura, cioè Iacobo da Trezzo, ormai gionto al colmo nel far medaglie, et Annibale da Milano che, per esser sì giovanetto, fa nell'arte dil orefice miracoli, con sommo studio e fatica, e frate Guglielmo dal Piombo dalla Porta [...]", dopo la lezione formale di Leone Leoni potevano reggere e mettere a frutto il confronto con gli statuari della Firenze granducale (il passo citato si trova in Lomazzo 1973-74 (1563), p. 166, ed è inquadrato storicamente in Agosti 1996 (3), p. 306).

³⁹ Morigia e Borsieri ed. 1619, p. 480. Cfr. Lomazzo 1973-74 (1584), p. 378, che elogia "l'unico Giacomo da Trezzo nelle medaglie, tra le quali sono miracolose le due d'Isabella Gonzaga, Principessa di Molfetta, e di donna Ippolita sua figliola [...]". Su queste due medaglie ritorneremo nei capp. I.2 e II.4, par. III.

⁴⁰ Sull'evoluzione dei repertori numismatici dal canone dei Cesari ai ritratti di uomini illustri moderni ha scritto pagine fondamentali Haskell 1993, pp. 26-78 (ma cfr. anche Jones 1990, pp. 53-64). Per una panoramica sui repertori di numismatica antica e medaglistica pubblicati tra il XVI ed il XVII secolo cfr. i recenti repertori di Christian Dekesel (1997 e 2003) e la sua rassegna bibliografica ragionata della letteratura numismatica seicentesca (in Dekesel 2005, pp. 33 e 34).

⁴¹ Sulla storia della letteratura sulla medaglistica papale prima di Ridolfino Venuti cfr. De Lorenzi 1984, pp. 261-277.

vista, la scelta delle medaglie pontificie si offre come la più semplice, non solo per l'esistenza di una folta letteratura erudita di rincalzo, ma anche perché le diverse serie sono ricostruibili e autenticabili sulla base degli esemplari conservati nel tesoro vaticano⁴².

Non c'è quindi da stupirsi se le prime tracce di un nuovo interesse per la medaglistica milanese cinquecentesca si raccolgono attorno ai suoi numerosi figli emigrati a Roma. Nel commento ai tre microritratti leoniani inclusi tra i *Numismata Pontificum*, che sono riprodotti senza attribuzione, il Bonanni recupera nondimeno una dimensione capitale della medaglistica di metà Cinquecento, la propensione al riuso e alla modifica funzionale di motivi antichi: nel rovescio per Paolo III raffigurante la *Dea Roma*, ad esempio, il gesuita segnala l'adozione anomala di una posa seduta da provincia sottomessa per la personificazione del Tevere, e si interroga sul suo significato (di cui ci occuperemo nel cap. II.1).

È però solo nel 1744 che Ridolfino Venuti, compilando una breve storia dei medaglisti attivi a Roma da premettere ai suoi *Numismata Romanorum Pontificum*, fornisce i primi dati per la ricostruzione del catalogo del milanese Giovannantonio de' Rossi⁴³. Venuti conosce l'artista da fonti letterarie, giacché lo menzionano sia Pietro Leone Casella (che lo ricorda per un *Atlante* in diaspro), sia Giorgio Vasari (che ne elogia il gran cammeo con *Cosimo I e la sua famiglia incoronati dalla fama*, una gemma che l'antiquario cortonese poteva avere visto nella Tribuna della collezione granducale)⁴⁴. Egli è però anche in grado di identificare de' Rossi con l'autore di una medaglia firmata di Marcello II, e gli attribuisce su pure basi di stile due altre medaglie "maximi moduli, quae ipsa populi Romani procusa sunt"⁴⁵. È forse la prima volta, nello studio della medaglia, che il tentativo di controllare l'autenticità del tipo comporta una verifica di questo genere; ma bisogna notare che nel trattato di Venuti compaiono sistematicamente anche l'indicazione del modulo e della materia riscontrati sull'esemplare di riferimento; e che una operazione di controllo stilistico incrociato è condotta nelle stesse pagine anche per le medaglie papali di un altro milanese, il Caradosso.

Nella letteratura del XVIII secolo le medaglie di artisti milanesi cinquecenteschi godono poi di una visibilità particolare in relazione ai ritratti asburgici: abbondantemente rappresentate nelle storie metalliche dei Paesi Bassi (Frans Van Mieris, *Histori der Nederlandsche Vorsten*, 1732-35; Gerard Van Loon, *Histoire metallique des XVIII provinces des Pays-Bas*, 1732-37) e in quelle del casato (Marquand Herrgott, *Nummotheca principum Austriae ex gazis Aulae Caesariae potissimum instructa*, 1752), così come nei gabinetti numismatici di Vienna, Bruxelles e Madrid, le medaglie asburgiche di Iacopo da Trezzo, Leone e Pompeo Leoni si prestano ad illustrare con esemplari splendidi la vicenda dei dinasti europei.

Un ruolo importante nel riconoscimento della produzione medaglistica milanese gioca infine l'attività del conte Giovanni Maria Mazzuchelli: la pubblicazione a stampa della sua

⁴² Bonanni 1699, pp. I-II.

⁴³ Venuti 1744, p. XXIII. Su questa importante figura di antiquario cortonese cfr. Monferini 1983, pp. 35-44.

⁴⁴ Cfr. risp. Casella 1606, p. 164; e Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 628. Il diaspro con *Atlante* (sul quale torneremo nel cap. I.4) non è mai stato identificato.

⁴⁵ Per la medaglia firmata di Marcello II cfr. Toderi e Vannel 2000, II, p. 713, n. 2235. Le altre due medaglie attribuite a de' Rossi sono le seguenti: r/: *Veduta di Roma con la porta Angelica e la Mole Adrianea* ("VRBE COMMVNITA"); e v/: *Roma personificata seduta su trofei*, "GABRIEL SORBELIONVS S.P.Q.R." (Toderi e Vannel 2000, II, p. 717, n. 2251); e r/: *Tevere, la Lupa e i gemelli e una veduta di Roma con acquedotto e unicorno*, e v/: *Roma personificata che regge una statuetta di Vittoria sedendo sopra trofei, la Fenice e rovine di templi* (Toderi e Vannel 2000, II, p. 716, n. 2246). L'attenzione del Venuti pare rispecchiare un interesse più generalizzato per il catalogo degli artefici ricordati dalla letteratura artistica: in Toscana una simile forma di erudizione è attestata infatti dall'attribuzione a Leone Leoni di una medaglia non firmata come quella di Carlo V con *Pietas*, segnalata nella collezione pisana Del Testa Del Tignoso da Donati 1775, p. XLI (ringrazio Emanuele Pellegrini per avermi sottoposto questo passo).

collezione bresciana a cura di Pietro Antonio Gaetani (1761-63) rende disponibile un repertorio ricco di esemplari d'epoca e di copie pregevoli: sebbene “nulla locorum vel temporum limitatione constricta”, la silloge risulta particolarmente ricca di lombardi illustri e dei rispettivi “elogi”⁴⁶.

3. La storiografia dal XIX secolo ai giorni nostri

La prima rilettura organica della medaglistica italiana moderna come storia e cronologia di artefici risale a Heinrich Bolzenthall (1797-1870), che fu il riordinatore della collezione numismatica di Berlino⁴⁷. I suoi *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit* (1840) raccolgono numerose notizie trasmesse dalla letteratura artistica e le mettono in rapporto con opere figurative riconoscibili o firmate. Nella sequenza di biografie e di piccoli *corpora* raccolta dal Bolzenthall, i protagonisti della medaglistica milanese sono già individuati (i monogrammist “ANN” e “ANNIBAL” vengono felicemente accostati ad Annibale Fontana, a quanto mi consta, per la prima volta). Il popoloso affresco che risulta dal lavoro di Bolzenthall trae naturalmente più di uno spunto dalla *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara, la cui attenzione per le “arti congeneri” si era dimostrata particolarmente viva proprio a proposito dei medaglisti e degli intagliatori milanesi del Cinquecento⁴⁸. Ma il Bolzenthall si avvantaggia anche di altre importanti esperienze passate: le indagini di Venuti e la ricerche settecentesche sulla glittica avevano infatti messo a disposizione anche le biografie di artisti attivi nella microplastica⁴⁹.

Nel giro di pochi anni il crescente interesse amatoriale per i piccoli bronzi rinascimentali trova espressione nei polemici scritti dell'editore Eugène Piot (1812-90), importante collezionista di medaglie, porcellane e bronzetti di provenienza italiana⁵⁰. Nelle pagine del suo “Cabinet de l'Amateur” lo scrittore francese pubblica a puntate la prima storia delle arti decorative milanesi (1863). Incrociando spesso molto disinvoltamente fonti archivistiche, erudite ed epigrafiche, Piot mira a riunire i più accreditati nomi di artisti lombardi in una sorta di prontuario cronologico. Le sue indagini mettono così a disposizione della comunità scientifica un importante *dossier* sul Caradosso (il cui catalogo medaglistico è ricostruito quasi integralmente nelle pagine del “Cabinet”). I paragrafi dedicati agli sviluppi dell'oreficeria milanese dopo il 1540, pur riconoscendone la grandezza, si limitano invece ad uno scarno e poco rigoroso elenco, includente tra gli altri i due Leoni, il vasariano “Giacomo Trezzo”, Annibale Fontana, Giovannantonio de' Rossi, “Antonio ed Alessandro Abondio Ascona” (*sic*)⁵¹.

Diverso e per molti versi complementare è l'approccio di un collezionista e conservatore d'arte, Émile Molinier (1857-1906). Il suo *catalogue raisonné* delle placchette italiane rinascimentali parte infatti da un censimento dei pezzi sopravvissuti che solo in due casi, quelli di Leone Leoni, e Antonio Abbondio, coincide con le coordinate onomastiche fornite dal Piot⁵². Più spesso la classificazione su base formale porta Molinier ad una suddivisione

⁴⁶ Gaetani 1761-63, I, p. VI. Importante anche l'accento al fatto che molte delle “impronte” pubblicate non erano contemporanee ai personaggi che raffiguravano.

⁴⁷ Sull'attività del Bolzenthall come conservatore cfr. Kluge 2004, pp. 17-18.

⁴⁸ Cicognara 1823-25, V, pp. 438-449.

⁴⁹ Cfr. soprattutto Mariette 1750, pp. 128-131 e 151, che raccoglie profili biografici di Iacopo Nizolla da Trezzo, Giovannantonio De' Rossi, Alessandro Cesati, Clemente Birago e Annibale Fontana. Sulla fortuna delle gemme in età lorenese cfr. ora Fileti Mazza 2004, pp. 42 e ss.

⁵⁰ Sull'attività pubblicistica ed editoriale di Eugène Piot cfr. Bonaffé 1890 e Piot 2000.

⁵¹ Piot 1863, p. 55.

⁵² Sulla collezione d'arte di Molinier si veda il catalogo dell'asta in cui fu venduta tra il 21 e il 28 giugno 1906: Galerie Durand-Ruel, *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité du Moyen-Âge, de la*

per regioni di produzione (“Italie du Nord”, “école milanaise”, “de Padoue”, “vénitienne”). Ai nostri scopi vale soprattutto la pena di notare che Molinier adoperava volentieri le medaglie come opere-guida per la datazione e la contestualizzazione delle placchette, anche se per la verità i confronti stilistici che lo studioso propone per la seconda metà del Cinquecento non risultano i più cogenti⁵³.

Nel 1887 la rivalutazione della microplastica lombarda trova un più solido punto di riferimento nella monografia dedicata a Leone e Pompeo Leoni da uno scrittore-editore come Piot, Eugène Plon. Unendo le notizie provenienti dalla letteratura erudita ai ritrovamenti delle ricerche documentarie di Campori, Ronchini, Bertolotti, Müntz, Gnechi, e Casati (cui si deve la prima monografia su Leoni padre), il Plon tesse due biografie artistiche dettagliate ed appassionanti attorno al filo rosso costituito dai carteggi degli scultori (che egli ricostruisce commissionando appositi spogli presso gli archivi di Madrid, Simancas, Parma e Guastalla). Grazie al prudente catalogo illustrato pubblicato in calce all’opera, i Leoni riemergono in maniera dirompente come protagonisti del Rinascimento europeo, uscendo finalmente dalla prospettiva regionale in cui erano stati relegati dalla letteratura erudita. Divenuto un illustre contraltare della figura di Benvenuto Cellini, al quale Plon aveva dedicato una monografia solo cinque anni prima, nel 1887 lo scultore aretino (naturalizzato milanese) gode ormai di un peso bibliografico quasi equivalente a quello del collega fiorentino, candidandosi ad aggregare in futuro attorno a sé numerose opere ‘di scuola’ rimaste anonime.

Nello stesso clima parigino matura l’impresa dell’architetto Alfred Armand (1805-1888), amatore e collezionista che a partire dal 1883 prende a pubblicare un repertorio delle medaglie italiane tra 1400 e 1600, effettuando un censimento delle principali collezioni pubbliche e private europee. L’intervento capitale del Plon non manca di influire sulla compilazione del terzo volume di Armand (1887), nella quale l’opera di Leone e Pompeo assume una completezza impressionante.

Alla fine del XIX secolo la fortuna collezionistica dei microritratti e delle sculture di piccolo formato è tale che nel terzo volume dell’*Histoire de l’art pendant la Renaissance* (1895), dedicato al Rinascimento maturo, Eugène Müntz (1845-1902) trova naturale dedicare un’appendice ai maestri della glittica, della medaglia e della placchetta. A partire dalla coperta del volume (nella quale un tondo argentato riproduce la medaglia leoniana di Michelangelo)⁵⁴, l’opera del Müntz illustra i volti dei protagonisti della vita culturale italiana attraverso le rispettive effigi metalliche, a dispetto del fatto che il suo giudizio storico sulla “produzione” di questa fase “tarda” indulga già a toni negativi. Con l’eccezione di Pastorino da Siena, ritenuto il maestro del genere, la medaglia del Cinquecento è infatti considerata un ambito artistico incapace di innovazioni proprie⁵⁵.

Con il XX secolo emergono anche importanti contributi della *connoisseurship* sorta a ridosso delle grandi collezioni di bronzi austro-tedesche. La prima organizzazione della storia medagliistica per aree regionali si deve infatti all’ungherese Cornel (Cornelius) von Fabriczy (1839-1910), nella cui panoramica del 1903 la vicenda artistica iniziata con l’arrivo di Leone Leoni a Milano (1542) viene riassunta con particolare attenzione ai

Renaissance et autres faïences italiennes..., composant la collection de feu M. Emile Molinier, Durand-Ruel, Paris 1906. Sulla “scuola milanese” di placchette cfr. Molinier 1886, II, p. 65.

⁵³ Delle tre placchette ascritte a Leone Leoni, una veniva attribuita su basi meramente biografiche (n. 354, *Apothéose de Charles-Quint*) ed un’altra (n. 353, *Allégorie de la Fontaine des Sciences*) era attratta dalla medaglia di Giannello Torriani (di lì a poco correttamente ascritta a Iacopo da Trezzo): sui cambiamenti di attribuzione operati dalla bibliografia successiva cfr. *infra*, cap. I.1.

⁵⁴ Toderi e Vannel 2000, I, p. 58, n. 90.

⁵⁵ Müntz 1895, pp. 712-713. Medaglie milanesi erano illustrate alle pp. 83 (Girolamo Cardano) e 117 (Gian Giacomo de’ Medici). Importanti anche le sottolineature sull’importanza della bronzistica all’interno dell’arte milanese (p. 365) e sul ruolo delle medaglie nel collezionismo locale (p. 288).

rapporti con la tradizione lombarda preesistente e con gli artisti provenienti dalle fila della florida glittica locale, come Iacopo da Trezzo⁵⁶. La produzione dello scultore aretino diviene sin d'ora la pietra di paragone per valutare la continuità di soluzioni (Iacopo da Trezzo, Pompeo Leoni) o le innovazioni (Annibale Fontana). Fanno inoltre il loro ingresso tra i milanesi il trentino Antonio Abbondio ed il figlio Alessandro, che hanno acquisito una cittadinanza lombarda per effetto delle identificazioni erronee di Stefano Ticozzi (1830) e dei caratteri formali che legano la prima produzione di Antonio a Leoni padre⁵⁷.

È però col 1920 che il concetto di “scuola milanese” (già adottato da Molinier) fa il suo ingresso nella storia della medaglistica: la *summa* costituita dal manuale di Georg Francis Hill (1867-1948) pubblicato nel 1920 riunisce infatti sotto questa etichetta i medesimi nomi già raccolti dal Fabriczy al seguito di Leoni padre. L'opera di Iacopo da Trezzo è tenuta in buona considerazione⁵⁸, ma Pompeo Leoni e Annibale Fontana (“un contemporaneo più giovane di Trezzo, autore di una o due medaglie”) sono fortemente svalutati⁵⁹. Pietro Paolo Romano (di cui pure si riconoscono i legami di “affinità con la scuola di cui Iacopo da Trezzo è l'esponente più famoso”) rimane un artista mediceo, perché identificato con Pietro Paolo Galeotti e ritenuto attivo a Firenze dal 1550 al 1587⁶⁰.

Ciononostante, Hill riconosce un ruolo preminente all'intera “scuola milanese” del secondo Cinquecento: mentre a Roma la medaglia vive momenti di accademismo e a Firenze sembra evolvere all'interno di una tradizione chiusa, le ricerche formali di Leoni, “artista di maggior intelletto che non Cellini o Pastorino”⁶¹, garantiscono all'area asburgica una produzione di alta qualità e dai toni aulici, incentrata sulla medaglia fusa.

Una netta preferenza per la medaglia fusa quattrocentesca (e per le manifestazioni artistiche ad essa più affini, come le medaglie di Pastorino) fa sì che studioso inglese sia in genere propenso a svalutare il Cinquecento medaglistico, caratterizzato da una “decadenza [decay]” entro la quale i progressi della coniazione fanno il paio con l'affermarsi di una generale “vuotezza di invenzione e disegno [emptiness of conception and design]”⁶². Proprio la persistenza di una tradizione legata alla medaglia fusa orienta i giudizi più generosi verso Padova e Milano, la cui produzione soddisfa anche la diffidenza dello Hill verso le applicazioni più virtuosistiche della plasmabilità della cera, riscontrabili nell'opera dei medaglisti emiliani e di Antonio Abbondio⁶³. Il concetto di “scuola” alza così dighe perentorie a est e a sud di Milano, e anche le differenze tecniche tra medaglia coniata e medaglia fusa vengono trattate come se dessero vita a due tradizioni rigorosamente distinte, affatto isolate anche dalle ‘arti maggiori’.

Nella ricognizione della medaglia italiana condotta nel 1924 da Georg Habich (1868-1932), la paratassi dei profili biografici di Bolzenthall cede ormai ad un rigoroso ordinamento storico-formale della materia. L'opera di Habich (che prelude di qualche anno al suo monumentale repertorio per regioni della medaglia tedesca) ambisce però anche al recupero dei maestri ancora anonimi e alla valorizzazione delle opere adespote. Lo studioso tedesco (che fu Direttore del Münzkabinett di Monaco dal 1904 al 1932) costruisce così un grandioso quadro storiografico entro il quale il magistero di Leone Leoni subordina alle

⁵⁶ Fabriczy 1904 (1903), p. 205. Per alcune notizie biografiche su questa figura di architetto ingegnere a riposo (accostabile in questo all'Armand) si veda il necrologio in “*Americal Journal of Archaeology*”, XV, 1911, p. 404.

⁵⁷ Su questo problema e sulla fortuna bibliografica di Antonio Abbondio rinviamo all'approfondimento che apre il cap. I.6.

⁵⁸ Hill 1920 (2), pp. 91 e 101-102 (Hill e Pollard 1978, pp. 88 e 97).

⁵⁹ Hill 1920 (2), pp. 102-103 (Hill e Pollard 1978, pp. 97-98).

⁶⁰ Hill 1920 (2), pp. 91 (Hill e Pollard 1978, p. 88).

⁶¹ Hill 1920 (2), p. 99 (Hill e Pollard 1978, p. 95).

⁶² Hill 1920 (2), p. 85 (83).

⁶³ Cfr. p.e. Hill 1920 (2), p. 95 (Hill e Pollard 1978, p. 92) con le pp. 102-103 (pp. 98-99).

proprie soluzioni artisti milanesi, veneti e fiorentini, riunendoli al di là dello stile individuale in una sorta di raffinato ‘Bembismo’ figurativo. Accanto a Leone, “se non la più simpatica, certo la personalità più energica e brillante tra i medaglisti del Rinascimento tardo”⁶⁴, si raccoglie una scuola non localizzata che annovera Pier Paolo Galeotti (1520ca.-1584), l’emiliano Cesare da Bagno (†1564), il padovano Ludovico Leoni (1531/42-1612), il vicentino Camillo Mariani (1556-1611), il norditaliano “Maestro del Cardano”, il fiammingo Jacques Jonghelinck (1530-1606), il napoletano Antonio Cantilena (attivo tra 1580 e 1590ca.), il palermitano (ma naturalizzato romano) Federico Cocciola (attivo dal 1564 almeno fino al 1613), il monogrammista “P.O.F.”, il misterioso “MARIVS” (oggi identificato da alcuni con Mario di Luigi, attivo tra Roma e Torino negli anni sessanta del XVI secolo), e tutte le personalità già considerate milanesi dal Fabriczy⁶⁵. La medaglistica della Lombardia asburgica viene così riconosciuta come una più vivaci ed influenti della tradizione microplastica italiana, anche grazie alle felici interferenze tra scultura monumentale e arti congeneri rese possibili dalla presenza della bottega dei Leoni.

Certo, i confini regionali, divenuti più labili, facilitano errori attributivi di ogni sorta, soprattutto laddove manca la guida costituita da biografie accertate; né si può tacere il fatto che nell’opera di Habich l’indistinzione tra il magistero stilistico di Leoni e la mera diffusione delle tipologie ritrattistiche da lui codificate finisce per confondere matrici culturali diverse nello stesso calderone. Nondimeno, è ancora stimolante l’idea che l’aretino possa essere considerato una cerniera tra la medaglistica antiquaria della prima metà del XVI secolo, le esperienze pittoriche del papato farnesiano e una rielaborazione artificiosa che prelude agli sviluppi seicenteschi del microritratto.

Nonostante il delinearsi di un quadro sempre più articolato, dopo l’opera di Habich solo gli artisti milanesi con una produzione monumentale riescono a trascendere l’ambito degli interessi settoriali e a ispirare imprese storiografiche di vasto respiro. A più di trent’anni dalla monografia leoniana di Eugène Plon, il capolavoro di questo filone è costituito indubbiamente dal libro di Jean Babelon, *Iacopo da Trezzo et la construction de l’Escorial* (1922), che unisce un occhio sicuro a una insaziabile curiosità per le informazioni di carattere tecnico, sociale e organizzativo provenienti dalle copiose messi dell’Archivio di Simancas. In quest’opera si sposano per l’ultima volta la tradizione storico-artistica del Plon e la scuola numismatica del Cabinet des Médailles (che Babelon diresse dal 1937 al 1961). Pochi anni dopo, ne *La médaille et les médailleurs* (1927), Babelon, pur sottoscrivendo il giudizio riduttivo invalso a proposito delle medaglie del Cinquecento, individuerà in esse un fenomeno di punta della diffusione della scultura italiana in Europa, evidenziando proprio a proposito di Leone Leoni i nessi tra le medaglie e gli apparati effimeri⁶⁶.

Per tutti gli altri medaglisti milanesi (tra cui lo scultore Annibale Fontana, che dopo il lungo articolo dedicatogli da Ernst Kris nel 1932, rimane tuttora privo di un catalogo aggiornato) dopo la Grande Guerra rimangono aperte solo le vie anguste di una fortuna regionale o devota, incentrata comunque sulle loro opere statuarie o architettoniche: ne sono esempi la vicenda critica spagnola di Iacopo da Trezzo, autore del tabernacolo eucaristico della Basilica di San Lorenzo El Real all’Escorial, o quella che a Milano preserva la memoria di Annibale Fontana in relazione all’*Assunta* e ai rilievi della facciata di Santa Maria sopra San Celso.

⁶⁴ Habich 1924, p. 130.

⁶⁵ Habich 1924, pp. 130-137, in part. 130: “Seine Ausstrahlung [*scil.* Leonis] ist eine bedeutende, und wenn auch nicht an Tiefe, so doch an Weite und Nachhaltigkeit der Wirkung ist nur mit dem altmeister Pisano zu vergleichen. Eigentliche Schüler hat er nur wenige besessen, aber die Zahl seiner Satelliten ist um so grosser”.

⁶⁶ Babelon 1927, pp. 64-66.

Tramontata la stagione della grande fortuna collezionistica della medaglia, la separazione accademica tra le arti maggiori e quelle “congeneri” torna ad escludere il microritratto metallico dalla storia dell’arte: l’*Histoire de l’art* del Müntz (1895) è forse l’ultima trattazione di storia della scultura disposta ad accostare Benvenuto Cellini e Leone Leoni, a sottolineare l’importanza della loro applicazione a tutte le “branche della scultura” e a riconoscere la “verve” della loro produzione artistica⁶⁷. Già nella *Sculpture italienne* di Charles Marcel-Raymond (1927) la medaglistica di Leone è passata sotto silenzio, e di lì a dieci anni il giudizio controcorrente formulato dal francese a proposito delle statue asburgiche fuse dallo scultore aretino e dal figlio Pompeo (“les plus beaux portraits du XVI^e siècle, et les plus vrais”) cede il passo alla pesante ed influente svalutazione formulata dalla *Storia dell’arte italiana* di Adolfo Venturi (1937)⁶⁸. Questa influente scomunica (nella quale la sfortuna della medaglistica cinquecentesca si ricongiunge a quella, più antica, della scultura monumentale lombarda)⁶⁹ riecheggia ancora nel 1968 nel giudizio di Valentino Martinelli (secondo il quale Leone Leoni nelle sue statue è “più orafo che scultore”)⁷⁰.

Solo negli anni settanta del Novecento la fortuna del ‘Manierismo’ matura i presupposti per rileggere le ‘arti decorative’ nel contesto di quelle ‘maggiori’. La ripresa degli studi sulla scultura lombarda del secondo Cinquecento (coronata nel 1977 da un’importante mostra al Palazzo Reale di Milano, *Omaggio a Tiziano*) getta così le basi per una diversa valutazione della medaglia di età asburgica.

Seppure formulate da un punto di vista mantovano, sono già sintomatiche le osservazioni formulate nel 1965 del conte Alessandro Magnaguti, il quale, trattando della fioritura medaglistica di metà Cinquecento, non solo paragona l’importanza di Leone Leoni a quella rivestita un secolo prima da Pisanello, ma rifiuta anche la tradizionale organizzazione della materia per scuole e si spinge a ravvisare nelle “grandi composizioni” dei rovesci modellati da Leone Leoni e da Iacopo da Trezzo un momento artistico che, “anticipando lo stile del Barocco”, sembra già dialogare con “un certo manierismo tedesco”⁷¹.

Nel 1979, poi, ad un anno dalla riedizione del manuale di Hill, la rigida impostazione impressa alla materia da quello studio fondamentale (non alterata nemmeno dalle note di aggiornamento di John Graham Pollard) dà occasione a ripensamenti in un brillante saggio di Mark Jones, *The Art of the Medal*. Lo studioso inglese individua nel discrimine di metà Cinquecento un elemento periodizzante che non investe soltanto l’evoluzione dello stile della medaglia, ma anche la sua tipologia⁷². Un nuovo corso, aperto dalle innovazioni tecniche di uno gruppo di artisti attivi alla Zecca papale tra il quarto ed il quinto decennio del secolo (Benvenuto Cellini, Leone Leoni, Alessandro Cesati), matura ad opera di medaglisti attivi a Milano e in Emilia, trovando diffusione oltralpe attraverso l’emigrazione di Iacopo da Trezzo e Antonio Abbondio. Secondo Jones, questa fase “manierista” della medaglia si contraddistingue per una maggiore enfasi sui dettagli decorativi e per l’elaborazione di rovesci “straordinariamente ambiziosi” (p. 60).

Negli ultimi tre decenni del XX secolo, accanto agli studi miscelanei dedicati a problemi specifici, iconografici (Scher 2000) e filologici (Jones 1994) della medaglia moderna, l’impostazione prevalente è rimasta quella di una *connoisseurship* che separa le medaglie

⁶⁷ Müntz 1895, p. 422.

⁶⁸ Marcel-Raymond 1927, p. 39; Venturi 1937, pp. 407-415.

⁶⁹ Già per il Perkins l’opera di Leone Leoni e di Annibale Fontana viveva di un’interpretazione limitativa dell’arte di Michelangelo (Perkins 1883, II, pp. 172-173); cfr. anche Müntz 1895, p. 422 (riferito a Leoni): “cette espèce d’agitation dont si bien peu, parmi les successeurs de Michel-Ange, ont su se défendre”.

⁷⁰ Martinelli 1968, tav. 25.

⁷¹ Magnaguti 1965, risp. pp. 38, 31 e 42 (dalla quale abbiamo tratto le citazioni a testo).

⁷² Jones 1979, pp. 58-63.

dagli altri artefatti in bronzo⁷³. A dispetto del loro livello qualitativo (non è un caso che il catalogo di Attwood del 2003 e il repertorio di Toderi e Vannel del 2000 si aprano con la medagliistica milanese), i ritratti fusi in Lombardia durante i primi decenni dell'età spagnola (1535-1671) faticano oggi a riguadagnare quello spazio che già Heinrich Bolzenthall, Ernst Kris, Georg Habich e Georg Francis Hill avevano loro riconosciuto, dedicando non di rado alla medaglia libri preziosi e impegnativi anche nella veste editoriale. Non solo: la storiografia sui protagonisti della vita artistica di Milano, forse per un retaggio legato alle vedute antispagnole di molta storiografia ottocentesca, ha visto perpetuarsi fino a tempi recenti una cernita che, incentrandosi sui momenti e i linguaggi del mecenatismo ecclesiastico, tende lasciare in ombra quello delle committenze aristocratiche e governatoriali, che rivelano spesso orientamenti più aperti e innovativi (lo studio delle medaglie di questo periodo ci consentirà di mostrarlo adeguatamente)⁷⁴.

Per i rinasimentalisti la scultura milanese per eccellenza rimane tuttora quella marmorea, mentre nell'ambito della bronzistica meneghina hanno assunto un certo rilievo storiografico solo le voci emancipatesi dall'ambito lombardo e dal quadro sfavorevole della "dominazione spagnola in Italia" grazie a fortunate vicende di emigrazione: non a caso, conosciamo l'opera di Leone Leoni e Iacopo da Trezzo soprattutto grazie a studi tedeschi e francesi come quelli di Ernst Kris, Fritz Dworschak, Eugène Plon, Jean Babelon e, più recentemente, grazie alla mostra leoniana del 1994 (che rimane un'esperienza irripetibile in Italia)⁷⁵.

La lontananza della dinastia regnante, l'evanescente sopravvivenza dei *disiecta membra* risalenti al tardo Rinascimento milanese e l'infelice vicenda patrimoniale di alcune figure di primo piano e delle relative collezioni (Paolo Giovio, Ferrante Gonzaga, gli Avalos) hanno reso sinora assai sporadici in Italia i tentativi di ordinare, almeno in una tradizionale forma catalogica, i contributi delle varie personalità artistiche presenti nel capoluogo lombardo.

⁷³ Si segnalano per importanza il catalogo della mostra *the Currency of Fame* (New York, The Frick Collection, e Washington, D.C., The National Gallery of Art: da ora in poi citata come Scher 1994) e quello delle medaglie presenti in collezioni pubbliche britanniche (Attwood 2003). Assai meno condivisibile è l'impostazione del repertorio delle medaglie italiane del Rinascimento pubblicato da Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel nel 2000, il quale, pur proponendosi come una prosecuzione del *corpus* di Hill (1930), è in realtà un censimento dei soli tipi, è privo di qualsiasi descrizione degli esemplari considerati per la schedatura, ed è infarcito per di più di ibridi e varianti tarde. Di norma, le attribuzioni e le datazioni accettate o formulate *ex novo* non sono nemmeno discusse, e le medaglie sono illustrate e misurate senza dichiarare i proprietari, privati o pubblici, dell'esemplare di riferimento (anche quando si tratta di un inedito). Il lettore di questo nostro lavoro è quindi avvertito del fatto che, se nel corso della trattazione ci appoggeremo costantemente al repertorio di Toderi e Vannel per le illustrazioni e la bibliografia precedente, esso non costituisce tuttavia uno strumento sempre attendibile per aspetti come l'attribuzione, il censimento degli esemplari, la datazione e dei tipi e la loro suddivisione per area di produzione.

⁷⁴ La sfortuna storiografica che ha investito la cultura lombarda di età spagnola (e che molto deve alla diffusione scolastica dei *Promessi sposi* manzoniani e alla prospettiva risorgimentale della *Storia della letteratura italiana* di Luigi De Sanctis) è tratteggiata in maniera efficace da Mozzarelli 2002. Un'utilissima apertura sul tessuto del collezionismo locale (ancora assai poco indagato) è fornita da Agosti 1996 (2). Sul mecenatismo aristocratico si vedano inoltre i casi studiati da Leydi 1999 e da Morandotti 2007.

⁷⁵ Un quadro sintetico delle vicende storiografiche della bronzistica lombarda può essere desunto dalle osservazioni di Middeldorf 1938, Middeldorf 1975 (1), Middeldorf 1977 (2) e Zanuso 2002.

III. Genesi e campo dell'indagine

1. Le medaglie del Ducato di Milano agli inizi dell'età asburgica

Il presente lavoro nasce sulla scia di precedenti ricerche (non tutte pubblicate) riguardanti la figura di Leone Leoni: indagare attraverso un caso specifico i complessi rapporti intercorsi tra oreficeria, microritratti metallici e scultura monumentale nella seconda metà del Cinquecento ha permesso a chi scrive di comprendere l'interesse di uno studio che affrontasse nel suo complesso il tema delle medaglie realizzate a Milano durante i primi decenni della dominazione spagnola in Lombardia, o più precisamente durante il periodo compreso tra il 1535, data di morte di Francesco II Sforza, e il 1571, anno nel quale vennero a mancare Francesco Ferdinando d'Avalos, governatore di Milano dal 1560 al 1563, e Gabriel de la Cueva, suo successore dal 1564 al 1571.

Il *corpus* esaminato in questa ricerca comprende circa duecentocinquanta tipi di medaglie, la maggior parte delle quali è esclusa dal repertorio di *Italian Medals of the Renaissance before Cellini* pubblicato nel 1530 dallo Hill. Sono state però considerate anche le cere, i cammei e le monete che risultassero importanti per delineare il profilo di un artefice o per spiegare le classi di una collezione (giacché negli inventari cinquecenteschi il termine 'medaglia' non indica rigorosamente solo i manufatti in metallo, ma anche piccoli rilievi realizzati secondo le stesse convenzioni, come intagli ed oggetti che oggi definiremmo *badges* o monete fuori corso).

L'impegno maggiore di una simile ricerca consiste ancora oggi nel reperimento dei migliori esemplari. Una buona parte dei tipi esaminati è rara o estremamente rara (lo sono ad esempio alcune medaglie papali di Leone Leoni e buona parte di quelle di Pompeo), e a tutt'oggi collezioni di prima importanza come quelle di Parigi, Brescia e Venezia non sono illustrate da riproduzioni a stampa, mentre i medaglieri di Monaco di Baviera, Vienna e Roma sono privi anche di cataloghi. Appena migliore è la fruibilità del patrimonio medaglistico delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano, che è pubblicato solo per quanto riguarda alcuni artisti, ma rimane quasi insondato per quanto concerne i numerosi pezzi anonimi della collezione.

Nonostante la pubblicazione di strumenti come il repertorio di Vannel e Toderi (2000) e il catalogo delle collezioni museali britanniche di Philip Attwood (2003), per il presente lavoro l'esame autoptico di più collezioni (le Civiche Raccolte Numismatiche di Milano, i Civici Musei di Santa Giulia a Brescia, il Museo del Bargello di Firenze, il Medagliere Vaticano, il Medagliere Capitolino di Roma, il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, il British Museum e la Wallace Collection di Londra, il Cabinet des Médailles della Bibliothèque Nationale di Parigi, il Museo Arqueológico Nacional, il Museo del Prado e il Museo Lázaro-Galdiano di Madrid, l'Ashmolean Museum di Oxford, il Fitzwilliam Museum di Cambridge) e l'organizzazione dei dati attraverso un *database* WIN/ISIS si è reso comunque necessario allo scopo di verificare le attribuzioni operando confronti dal vero. Il lettore di questa tesi è infatti avvertito che la particolare natura della medaglia, oggetto di dimensioni limitate, di colore scuro e dalla superficie lucida, rende impossibile illuminarne e riprodurne il rilievo senza generare lustri ed ampie zone d'ombra. La cospicua perdita di dettagli (soprattutto nella lavorazione dei capelli e delle pupille), i criteri diffusi adottati per l'illuminazione dei pezzi e il fatto che si continuino ad utilizzare campagne fotografiche realizzate per esigenze diverse da quelle del conoscitore sono fattori che rendono estremamente scivoloso il ricorso alle riproduzioni disponibili nella bibliografia di settore: in alcuni casi anche un semplice cambiamento nella patina o la mera presenza della doratura, dissimulati dall'impiego di pellicole in bianco e nero, possono dar luogo nelle riproduzioni a differenze fuorvianti. Il repertorio di Vannel e Toderi, che si basa

di frequente su foto da libro, si presta bene ad esemplificare il divario esistente tra le campagne fotografiche con cui lo studioso di medaglie si trova a lavorare, e vale anche ad illustrare il principio che solo la consuetudine con gli oggetti può rendere in qualche modo efficace l'impiego di tavole.

Se è vero che i microritratti metallici rivelano i limiti tecnici dell'armamentario storiografico più comune, vorremmo però obiettare al pregiudizio che la ricerca su questa classe di manufatti sia appannaggio esclusivo dei conservatori museali e della bibliografia catalogica da essi privilegiata: se questa categoria professionale continua a produrre i risultati più interessanti e meritevoli, rimane anche quella più vincolata dai limiti imposti dall'entità delle collezioni di riferimento e da interessi catalogici o di valorizzazione mirata. Ciò significa anche, per inciso, che le riserve e i problemi lasciati aperti da storiografi come Hill e Pollard perché non risolvibili sulla base delle medaglie conservate nei paesi anglofoni (o perché una data questione non poteva essere risolta a partire da un dato esemplare fiacco) non sono stati più discussi in seguito, divenendo in alcuni casi dogmi storiografici privi di qualsiasi utilità euristica.

Chi scrive ritiene che oggi lo studio della medaglia possa essere anche oggetto di ricerca e di scrittura saggistica. Alcuni dei casi che presenteremo (per esempio quello di Annibale Fontana) dimostrano quanto il mancato studio delle medaglie abbia potuto sottrarre alla nostra conoscenza della produzione di scultori importanti e della varietà dei linguaggi artistici maturati in Lombardia durante il XVI secolo (soprattutto quando si consideri che l'acquisto di una medaglia, anche se rivolto ad una replica bronzea o in metallo povero, fu sempre più agevole e diffuso di quello di un busto o di una statua). Da questo punto di vista, le indagini future sulla medaglia italiana non potranno che confermare un dato di influenza che appare già chiaro a chi consideri l'incidenza degli scultori lombardi nei cantieri architettonici della Penisola, e cioè la vocazione itinerante che gli artisti di questa regione (anche quelli specializzati nella lavorazioni di supporti come le pietre dure e i conchioidi d'acciaio, e non solo i maestri del marmo) dimostrarono nel corso del XVI secolo.

2. I medaglisti attivi a Milano

Merita qualche spiegazione anche il taglio prescelto per quest'indagine, che tratta della medaglia a Milano in almeno tre accezioni diverse: sono stati infatti considerati sia i microritratti realizzati in questo centro artistico, sia quelli fusi per i suoi committenti, sia (seppure su un piano diverso) quelli legati a personalità artistiche che hanno avuto comprovati contatti con il capoluogo lombardo durante la loro formazione o in qualche fase della loro carriera⁷⁶.

Per questo motivo tratteremo del capoluogo lombardo più come crocevia e centro irradiatore che come un insieme chiuso di artefici e committenti. In particolare, nella prima parte della dissertazione (*Gli artisti della medaglia nella Milano dei primi Asburgo*) presteremo attenzione a due ordini di problemi: da un lato (Capp. I.1-I.6), il profilo biografico degli artisti presenti nel capoluogo lombardo ed i debiti culturali che essi contrassero reciprocamente; dall'altro (cap. I.7, *Appunti per una cronologia della medaglia milanese e della sua diffusione*), tenteremo di intrecciare gli arrivi e le partenze di artisti (che sono spesso ben documentati) in una cronologia unitaria e in una mappa dinamica: a tale scopo chiameremo in causa anche *corpora* anonimi e monogrammisti non identificati con figure documentate. Vorremmo con ciò restituire la percezione del largo impatto

⁷⁶ Nel caso di Antonio Abbondio (1538-91), si è deciso di affrontare anche il catalogo di un maestro che (a differenza di quanto si è creduto sinora) non ebbe rapporti significativi con la città ambrosiana; la fortuna critica e attributiva di questo artefice si è infatti così strettamente intrecciata con quella dei medaglisti milanesi, da rendere utile in questa sede una discussione approfondita della sua opera.

geografico esercitato dalla microplastica milanese, sottraendo questa produzione sia all'isolamento regionale cui l'ha relegata la bibliografia di settore, sia alla separatezza cui l'hanno condannata la storia dell'arte novecentesca e i metodi dell'indagine numismatica⁷⁷.

3. Committenza e fruizione delle medaglie a Milano

Sul versante più latamente storico-culturale, la pubblicazione dei bellissimi studi documentari di José Luis Gonzalo Sánchez-Molero (*«Regia bibliotheca»: el libro en la corte española de Carlos V*, Mérida 2000) e di Marina Cano Cuesta (*Catálogo de medallas españolas*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2005) ha esteso sempre più le ambizioni della presente indagine: dopo l'iniziale ricerca di buoni esemplari, la datazione dei tipi ed il censimento delle mani e delle varianti, la redazione di questo testo è evoluta verso una forma bipartita che desse conto dell'eccezionalità della produzione medagliistica milanese sia in termini figurativi, sia rispetto alla cultura artistica di Milano e dei suoi sovrani.

La seconda parte di questo elaborato è stata dunque dedicata alla committenza e alla fortuna visiva e letteraria delle medaglie realizzate a Milano durante i primi decenni della dominazione spagnola. Nel periodo preso in esame la corte ducale venne riorganizzata dai governatori Alfonso d'Avalos (†1546) e Ferrante Gonzaga (deposto nel 1554) anche per quanto riguarda la presenza di artisti e letterati, e la ripresa di una più regolare vita civica e cerimoniale, assecondata dall'allontanamento del fronte bellico con i Francesi, incoraggiò alla committenza di medaglie anche un folto gruppo di patrizi cittadini. Le commissioni di microritratti metallici crebbero considerevolmente e vennero codificate tipologie diverse⁷⁸.

Questo secondo aspetto della ricerca è stato favorito dall'esistenza di una documentazione tanto disparata quanto abbondante: scritti d'occasione, mandati di pagamento, carteggi di artisti, di mediatori e di committenti, inventari di collezioni e letteratura artistica in senso stretto permettono di costruire un tessuto nel quale alle informazioni sulle modalità di fruizione della medaglia si unisce spesso la possibilità di osservare distinzioni di genere che sfuggono alla catalogazione museale moderna⁷⁹. Ricerche d'archivio sono dunque state

⁷⁷ Sono state escluse da questa trattazione figure come Iacopo Primavera, la cui supposta formazione milanese (Toderi e Vannel 2000, I, p. 79) non trova prove né all'interno delle sue opere, né in altre forme di documentazione: per quanto ne sappiamo, questo artista fu attivo soprattutto tra la Francia e l'Inghilterra (cfr. soprattutto Jones 1982-88, I, pp. 159-172, che ne colloca la nascita intorno al 1545 e l'attività tra il 1574 circa e il 1585 circa). Analogamente Timoteo Refati, talora classificato tra i lombardi (cfr. Attwood 2003, I, pp. 145 e 399), ma attivo in realtà solo a Mantova, non sembra avere mai lavorato all'interno del Ducato di Milano; per giunta, i tratti emiliani del suo stile da ceroplasta ben si accordano con l'ipotesi di una sua identità con il monogrammista "TR", persuasivamente ribadita da Stefano Tumidei (2002, pp. 74-76: ma cfr. anche Parise 1984, pp. 215-222, e Johnson 1990, pp. 150-151) contro una vecchia riserva di Hill (1902) accolta anche da Forrer 1902-30, V, pp. 56-58. Dal suo nuovo catalogo, Refati risulterebbe un artista dalla carriera fondamentalmente bolognese, ad eccezione di una breve parentesi medicea.

⁷⁸ Il concetto di "corte" venne speso da Chabod 1971 (1936-37), p. 279, in riferimento alla cerchia di letterati, artisti, militari, aristocratici e funzionari che gravitò attorno alla figura del Governatore milanese e promosse in suo nome forme di cultura auliche e accademiche distinte da quelle coltivate in città e presso la curia (come hanno ben evidenziato di recente gli studi di Simone Albonico: cfr. Albonico 2002, pp. 17-28). Sul piano cronologico, la lettura di Chabod riguardava in particolare i governatori italiani di Milano, cioè il medesimo periodo, intercorso tra il 1535 e la morte di Francesco Ferdinando d'Avalos, che è oggetto di questa trattazione.

⁷⁹ Un caso specifico, quello delle medaglie di Carlo V, ha imposto la ricostruzione di un ulteriore 'contesto', quello costituito dall'intera iconografia medagliistica italiana dell'Imperatore (1530-58), che esulava troppo dall'ambito lombardo per poter rientrare completamente in questa trattazione, ma che meritava nondimeno di essere considerata sia perché mai studiata sistematicamente, sia perché tale da condizionare qualsiasi giudizio sui microritratti milanesi dell'Asburgo: se infatti le medaglie leoniane dell'Imperatore furono l'atto conclusivo della sua straordinaria fortuna iconografica, esse furono per molti versi il punto di avvio della stagione di microplastica e di glittica che ci accingiamo ad illustrare. Per questo, le medaglie italiane di Carlo V sono state oggetto di un saggio breve, pubblicato nel 2002, che considero per molte ragioni uno studio

condotte a tal fine negli Archivi di Stato di Milano, Modena, Parma e Firenze, agli Archives Générales du Royaume di Bruxelles, all'Archivio e alla Biblioteca de Palacio Real a Madrid, e all'Archivo General de Simancas (Valladolid). Ne danno conto in calce a questo saggio due appendici documentarie: la prima contiene estratti degli inventari inediti di Carlo V; la seconda raccoglie alcune lettere di interesse medaglistico provenienti dal carteggio inedito del ministro Antoine Perrenot. Altri inediti sono proposti nei capitoli relativi a Leone Leoni e a Iacopo da Trezzo.

IV. Guida alla consultazione

Come una scorta all'indice può efficacemente mostrare, le due sezioni di questa tesi hanno una struttura differente. La prima (*Gli artisti della medaglia nella Milano dei primi Asburgo*) è una ricognizione dei problemi storico-artistici, cronologici e attributivi legati alla produzione delle medaglie nella capitale lombarda, ed è costituita dai profili degli artisti che vi furono attivi tra il 1535 ed il 1571 circa, a prescindere dalla loro provenienza o dall'ambito in cui si svolse la parte successiva della loro carriera. La forma di ciascun capitolo è quindi quella, tradizionale e flessibile, di un catalogo discorsivo delle opere organizzato grosso modo per fasi cronologiche, e preceduto da cenni biografici e di fortuna critica, spesso tutt'altro che compilativi. Le conclusioni (cap. I.7) seguono invece un ordine rigorosamente cronologico.

L'esistenza di un repertorio bibliografico aggiornato come quello di Vannel e Toderi ci ha permesso in molti casi di limitare l'elencazione degli esemplari descritti in letteratura alla prima occorrenza del tipo. L'esemplare di riferimento (scelto tra quelli pubblicati o tra quelli inediti reperiti nel corso del lavoro e schedati in nota) è sempre quello riprodotto nelle tavole, che ne trascrivono le iscrizioni e ne dichiarano le misure ed il materiale. La bibliografia di ciascun tipo è analogamente fornita alla prima occorrenza, all'interno del capitolo dedicato al relativo autore. In tutti gli altri passi (e per tutte le medaglie di confronto che non riguardano direttamente il tema di questa dissertazione) si fa riferimento al repertorio citato e, dove possibile, al *Corpus* di George Francis Hill. Per questa ragione, le tavole allegate propongono solo una selezione delle medaglie discusse: all'illustrazione catalogica e sequenziale dei diversi tipi, che non costituirebbe nulla di nuovo rispetto alla bibliografia esistente, abbiamo preferito proporre una serie di confronti stilistici e iconografici che potesse integrare le argomentazioni formulate a testo.

La seconda parte (*“Che siano più in prezzo di quelle di Cesare o di Pompeo”: committenti di medaglie e cultura artistica nelle corti asburgiche e nella società milanese*) è dedicata ai committenti di medaglie più rappresentativi tra quelli che, da Bruxelles, da Madrid o dalla stessa Lombardia, si rivolsero ad artisti residenti o provenienti da Milano. Essa è articolata per forme di committenza (omaggi al sovrano, cap. II.1; incarichi diretti dell'Imperatore e della sua famiglia, cap. II.2; il mecenatismo di corte, esemplificato dalla figura del ministro Antoine Perrenot de Granvelle, cap. II.3; medaglie di governatori, ufficiali e patrizi milanesi, cap. II.4).

Concludono il volume due appendici di inediti ed una bibliografia di scioglimento che, nonostante la sua lunghezza, non ha nessuna pretesa di esaustività (soprattutto rispetto ai numerosi cataloghi di aste e collezioni private che caratterizzano la bibliografia medaglistica), ma cerca piuttosto di suturare le divisioni linguistiche e settoriali che persistono tra tradizioni di studio assolutamente complementari.

preliminare a quello presente. Esso ha anche imposto alla mia attenzione uno dei temi che percorrono questo testo in tutta la sua lunghezza, quello del dialogo tra la numismatica antica (in una fase in cui essa era ancora coadiuvata e in parte gestita da artisti e collezionisti che commissionavano medaglie) e il microritratto moderno in metallo o in pietra dura.

Prima di introdurre la prima parte della tesi, desidero ringraziare il prof. Marco Collareta per la sua pazienza di lettore e per gli innumerevoli suggerimenti attraverso i quali ha diretto e arricchito questa ricerca. Vorrei inoltre esprimere la mia gratitudine al prof. Massimo Ferretti, i cui commenti hanno influito profondamente nella revisione finale di questo scritto e mi hanno suggerito prospettive nuove, e al prof. Paul Zanker, i cui insegnamenti hanno contribuito non poco alla maturazione di alcuni capitoli.

All'inizio delle indagini ho potuto scambiare idee sulle medaglie raccolte nelle collezioni pubbliche di Cambridge e di Madrid con John Graham Pollard e Marina Cano Cuesta, verso la cui generosità sono debitore. Ho tratto inoltre utili spunti dalla partecipazione al seminario *l'Écriture dans la peinture*, organizzato nel 2002 da Nadeije Dagen all'École Normale di Parigi.

Motivo di riflessione e di ripensamento sono state poi le domande curiose e difficili di Giovanna Saporì, Howard Burns, Julian Kliemann, Thomas DaCosta Kaufmann, Adriano Prosperi, Giovanni Pugliese Carratelli, Philippe Sénéchal, Paul E. Zanker, Ruth Rubinstein e Francis Haskell.

Debbo preziose segnalazioni bibliografiche a Barbara Agosti, Giovanni Agosti, Lina Bolzoni, Fernando Bouza Álvarez, Francesco Caglioti, Marina Cano Cuesta, Eliana Carrara, Carlo Alberto Girotto, Isabel Gísbert, Philine Helas, Ingo Herklotz, Henry Kim, Krista de Jonge, Marika Leino, Margarita Estella Marcos, Sonia Maffei, Maria Cristina Molinari, José Luis Gonzálo Sánchez-Molero, Michele Olivari, Adriano Prosperi e Orsolya Rethelyi. Un ringraziamento particolare va a Marco Collareta, che mi ha consentito più volte di attingere alla sua biblioteca personale, e a Charles Hope, che ha messo a disposizione di chi scrive il suo database sulle lettere di Pietro Aretino ed alcune utili chiacchierate sul tema.

Le ricerche iconografiche sono state facilitate dalla grande disponibilità di Elizabeth McGrath (Warburg Institute, Photo Archive), quelle bibliografiche dalla generosità di Margarita Estella Marcos, grazie alla quale la biblioteca del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez di Madrid (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) è divenuta per alcuni mesi una seconda casa. Le mie indagini in archivio non sarebbero state possibili senza l'abnegazione e la guida offerte, di anno in anno, da Isabel Aguirre (Archivo General de Simancas) e Maria Pia Bortolotti (Archivio di Stato di Milano). Ad Almudena Pérez de Tudela debbo la cortesia di avermi fornito alcuni articoli di difficile reperimento; per la consultazione di altre pubblicazioni peregrine sono stati provvidenziali gli uffici di Laura Baschieri, della Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, e la disponibilità del dott. Andreas Thielemann (Bibliotheca Hertziana, Roma).

L'esame di alcuni esemplari delle medaglie mi è stato gentilmente agevolato da Isabel Gísbert (Museo del Prado), Carmen Alfaro, Paloma Otero, Carmen Marcos (Madrid, Museo Arqueológico Nacional); Beatrice Paolozzi Strozzi (Firenze, Museo del Bargello), Rodolfo Martini (Milano, Civiche Raccolte Numismatiche), Pierfabio Panazza (Brescia, Musei Civici di Santa Giulia), Giancarlo Alteri (Medagliere Vaticano), Henry Kim e Tim Wilson (Oxford, Ashmolean Museum), Jeremy Warren (London, Wallace Collection), Peta Motture e Diane Bilbey (Victoria and Albert Museum), Alison Luchs (Washington D.C., National Gallery), Marina Cano Cuesta (Madrid, Museo Lázaro-Galdiano), Michel Popoff e Jean Guillemain (Paris, Cabinet des Médailles), Luc Smolderen (coll. privata) e dall'eccezionale disponibilità di Dietrich Klose (München, Staatliche Münzkabinett), Dora Thornton e Philip Attwood (British Museum). Tali ricerche non sarebbero state possibili senza le borse concesse dall'École Normale Supérieure de Paris, dal Corpus Christi College di Oxford, dal Ministère de la Communauté Française del Belgio, dall'American Academy in Rome, dalla Scuola Normale Superiore di Pisa e dalla Bibliotheca Hertziana di Roma.

Il prof. Francesco Caglioti, che mi ha avviato allo studio della scultura e della medaglistica, ha dimostrato verso quest'indagine una disponibilità per la quale gli sarò sempre obbligato.

Parte I

Gli artisti della medaglia nella Milano dei primi Asburgo

SEZIONE I

Leone Leoni e i primi medaglisti d'età asburgica

Cap. I.0. Alcuni antefatti

Questa parte della tesi introdurrà la storia della medaglia a Milano in una forma piuttosto tradizionale e familiare al lettore, quella delle biografie di artefici. La prima sezione, in particolare, si concentrerà sugli artisti nati nei primi due decenni del XVI secolo e attivi a Milano entro la metà del sesto decennio, Leone Leoni (1509-90) e Iacopo da Trezzo (1514/15-1589). Attraverso la loro vicenda emergerà immediatamente anche la tesi che dovrà accompagnare il lettore dei primi sette capitoli: l'ingresso sullo scenario milanese di committenti appartenenti alla dinastia degli Asburgo o alle loro corti, di poco successivo al 1535, trasformò la città in un centro di reperimento di artisti, e la cultura figurativa sorta da questo connubio si distribuì a cavallo tra la Lombardia e capitali europee come Bruxelles, Madrid e Londra.

Bisogna però notare subito che solo a partire dagli anni quaranta del XVI secolo il successo della medaglia rende possibile ricostruirne gli svolgimenti attraverso la vita di artefici documentati e rinomati. Nei primi anni dell'età asburgica – e non è forse un dato casuale – predominano invece le opere anonime. Le poche medaglie milanesi databili agli anni venti e trenta, cioè prima degli inizi della dominazione asburgica, restituiscono inequivocabilmente i tratti di una produzione rarefatta. Esaurite (forse entro gli anni venti) le sottili modulazioni, assai poco anticheggianti nel loro bordo iperornato e nel loro corredo epigrafico, della serie coniata degli Sforza – eco debole e attardata dei modi assai più decisamente bramanteschi di Caradosso Foppa –, la medaglia milanese conobbe un riflusso verso la tecnica della fusione entro stampi e assunse una fisionomia meno caratterizzata⁸⁰. In questa temperie recessiva, punteggiata solo da commissioni episodiche, non trovarono continuità nemmeno le audacie prospettiche e i saldi volumi di quel Caradosso (identificato anche recentemente con il Moderno)⁸¹ che aveva riunificato la medaglia al corso principale delle ricerche figurative del principio del secolo⁸².

⁸⁰ Sulla serie delle medaglie coniate sforzesche cfr. Hill 1930, I, pp. 668 e ss., secondo il quale esse potrebbero essere state realizzate in più fasi (come invece dimenticano Toderi e Vannel 2000, I, p. 94, nn. 205-226): se così fosse, la conservazione di tratti tipologici arcaici, come quelli attestati dai bordi o dal taglio, risponderebbe ad un'esigenza di uniformità specifica di questa commissione, e rispecchierebbe convenzioni ormai desuete altrove.

⁸¹ Per un aggiornamento bibliografico e documentario sul Caradosso cfr. inoltre risp. Venturelli 1996, pp. 200-201; Brown e Hickson 1997, pp. 3-39; e Brown e Lorenzoni 2001, pp. 41-44. Senza voler entrare qui nel merito della *querelle* che investe anche di recente la tradizionale identificazione del Moderno con l'orafo veronese Galeazzo Mondella (sostenuta da Bode 1903-04, col. 269; Rossi 1974, pp. 25-36; Lewis 1989; Rognini 1973-74, e avversata da Malaguzzi Valeri 1913-23, III, pp. 333 e ss., che per primo propose il nome di Caradosso Foppa), mi limito ad osservare che, a dispetto della cultura milanese del Moderno e della sua fortuna in ambito padano (a proposito della quale cfr. Walter Cupperi, in Avagnina, Binotto e Villa 2005, pp. 208-223, nn. 235-253), la mancanza di continuità tra quest'artista e la bronzistica lombarda successiva potrebbe deporre a favore di un suo allontanamento non più tardi del terzo decennio. Le componenti centroitaliane del linguaggio di Moderno sono del resto già state ravvisate dal Middeldorf (Middeldorf e Goetz 1944, p. 34, n. 232), e poi ribadite in relazione al riconoscimento del Moderno in Caradosso da Giovanni Agosti (1990, p. 132, nota 40) e Marco Collareta (in Pavoni 2003-04, II, p. 638, n. 721); sulla questione cfr. anche il parere più cauto di Paola Venturelli (2002 (1), p. 150; 2002 (2), p. 93).

⁸² Nel rovescio della medaglia di Giulio II, ad esempio, Caradosso assesta la nuova Basilica Vaticana sopra un disco di terra sgretolata perfettamente scorciata (Toderi e Vannel 2000, I, p. 35, nn. 9-10), mentre nella medaglia di Donato Bramante (Toderi e Vannel 2000, I, p. 36, n. 12), il busto dell'artista è impaginato a cavallo della cornice, scardinando la convenzione che induceva ad appiattirlo lungo il piano immaginario che delimita il fondo del mezzo rilievo. La vasta fama del Foppa garantirà però a queste sue soluzioni un seguito imprevisto tra più maestri, e segnatamente un ritorno per via romana attraverso Leone Leoni. Vedremo poi, nel cap. II.3, di quale fortuna collezionistica godessero i microritratti caradoseschi rimasti in circolazione a

Laddove poi, tra i pochi ritratti metallici di personalità lombarde, sembrano emergere le tracce di quella cultura figurativa anticheggiante che ancora nei primi lustri del XVI secolo univa proficuamente Mantova a Padova, il committente dell'opera appare slegato dal contesto milanese per motivi politici e professionali, come avviene per le medaglie del teologo Pietro Monti (che alla battaglia della Ghieradadda pare avesse militato dal lato dei Veneziani)⁸³.

Solo a partire dal secondo quarto del secolo è possibile parlare con sicurezza di episodi d'importazione – focalizzandosi naturalmente sugli ascendenti figurativi delle medaglie che ritraggono gentiluomini milanesi, e non sulla biografia di artisti identificati e documentati. L'osservazione vale innanzitutto per la medaglia anonima del sommo Andrea Alciati, che si ritiene fusa dopo il 1527: in alcune soluzioni essa si avvicina infatti all'opera di Giovanni Maria Pomedelli (1478/79 - *post* 1537)⁸⁴. La carriera stessa dell'artista veronese è rivelatrice della sua duratura disponibilità verso Milano: se il re Francesco I guardò al Veneto per reclutare Matteo del Nassaro, è anche vero che solo il crocevia lombardo, avamposto conteso in questi decenni tra Francesi e Spagnoli, giustifica il passaggio del Pomedelli dai ritratti del Valois e dei suoi sostenitori a quelli di Massimiliano e Carlo d'Asburgo, che pure risalgono al secondo o al terzo decennio⁸⁵.

Due medaglie fuse di Francesco II Sforza (†1535)⁸⁶ ed una di Ferdinando Francesco d'Avalos, vincitore di Pavia (1530)⁸⁷, riflettono invece una cultura figurativa più avanzata, che nel caso dei due ritratti ducali si direbbe rinnovata dal confronto con la grande scultura in legno: anche la medaglia di Francesco Merati, collocabile negli anni centrali del secondo quarto del secolo, si avvicina ai modi e ai ritratti pungenti degli *Apostoli* di Andrea da Saronno (Santa Maria dei Miracoli, 1528-36)⁸⁸. Altre strade sono battute dalla medaglia di Ferdinando Francesco d'Avalos, che ricorda nella *Nike* grassoccia del rovescio una *Bagnante* di Bernardino Luini, e dal ritratto metallico della duchessa Cristina, il quale – se davvero va datato intorno al 1533, cioè in occasione del suo matrimonio con Francesco II –

Milano, per esempio quelli di Francesco I e Ludovico il Moro (Hill 1930, I, pp. 169, nn. 654-655; Toderi e Vannel 2000, I, p. 32-33, nn. 1-2), la cui attribuzione stilistica può essere qui ribadita su basi documentarie (cfr. app. II).

La stessa strada romea imboccata dal Foppa deve avere attirato altri artefici della sua generazione, come il milanese Gian Pietro Crivelli (1463-1552), documentato nella capitale pontificia dal 1508 come membro dell'Università di Sant'Eligio e come incisore di conii, ma noto alla bibliografia moderna soltanto da un presunto autoritratto (Hill 1912, p. 47, n. 23). Poco convincenti sono invece gli ampliamenti del suo catalogo riproposti da Vannel e Toderi 2000, I, p. 37 (cui rinviamo per la bibliografia precedente).

⁸³ Hill 1930, I, p. 179, n. 701.

⁸⁴ Si confronti la medaglia di Alciati con quella di Federico II Gonzaga firmata dal Pomedelli tra il 1523 e il 1530 e rappresentativa della sua maturità (risp. Toderi e Vannel 2000, I, p. 92, n. 198, e, p. 182, n. 496). Sul Pomedelli si veda Hill 1930, I, pp. 148-149 (con bibliografia precedente).

⁸⁵ In tale direzione andava già George Francis Hill (Hill 1930, I, p. 148: "There is no evidence that he travelled out of Italy, and the medals of Charles V and François I were not necessarily done from life"). Per i tipi menzionati cfr. anche Toderi e Vannel 2000, I, pp. 180-181, nn. 490-494. Il gruppo di medaglie più importanti del periodo chiuso dalla battaglia di Pavia (1525), quelle della famiglia Trivulzio (Toderi e Vannel 2000, I, p. 89, n. 184; p. 92, n. 195; p. 89, n. 183), rivela già tagli ritrattistici, modi stilistici e tondelli a perline aggiornati sull'opera del veronese: questa circostanza, assieme all'importanza simbolica che un franciosante come il grande Trivulzio dovette rivestire anche dopo la morte (1518), dovrebbe indurre a rimeditare con cautela l'ipotesi che essa funga come *ante quem* per tutti i tipi che lo ritraggono.

⁸⁶ Hill 1930, I, p. 178, nn. 694-695.

⁸⁷ Bibliografia: Armand 1883-87, III, p. 196, n. a; Hill 1930, I, p. 299, n. 1152; Vannel e Toderi 2000, I, p. 101, n. 228 (non attribuita e datata 1525). Esemplici principali: Bernhart 1925-26, p. 70; Hill 1930, I, p. 299, n. 1152.

⁸⁸ Bibliografia: Armand 1883-87, II, p. 178, n. 1; Toderi e Vannel 2000, I, p. 101, n. 231. Esemplici principali: Pollard 1984-85, III, p. 1374, n. 802; Johnson e Martini 1995, p. 108, n. 2199; Börner 1997, p. 225, n. 1008; CMP, AV n. 1707 (ae, d. 44,2mm, sp. 2,3-5mm, 0°, seriore, patina marrone) e Cab. 218 (ae, d. 45,3mm, sp. 3,3-6,2mm, forato, 0°, es. d'epoca).

può essere considerato un pallido riflesso della cultura di Cristoforo Solari (il volto ricorda in particolare l'*Adamo* del Museo del Duomo)⁸⁹. Per nessuno di questi artisti è comunque dato di rintracciare altre opere microplastiche: solo la più tarda delle medaglie dello Sforza trova confronti interessanti in quelle di Costanza Rangoni (moglie del franciosante Cesare Fregoso, viva ancora nel 1546 e qui raffigurata in età matura) e dei misteriosi Gianfrancesco e Franceschina "Gratt..."⁹⁰.

Per gli anni venti e trenta Milano presenta insomma un panorama poco entusiasmante, punteggiato di episodi isolati e privo di figure stanziali di rilievo (almeno nel campo della medaglistica e della bronzistica di piccolo formato): la corte sforzesca si offre come propaggine estrema di apporti che hanno origine in centri situati più ad oriente o sulla scorta di altre tecniche scultoree. La varietà stessa degli effigiati rimane altolocata e ristretta, risolvendosi quasi (con l'eccezione di qualche accademico) nell'onomastica delle due dinastie dominanti già ricordate, i Trivulzio e gli Sforza.

La discontinuità delle presenze di medaglisti (cui non dev'essere estranea l'incessante mobilitazione bellica) è la causa principale della difformità e dalla scarsa caratterizzazione della produzione locale, ma è anche il segno inequivocabile che il microritratto non ha ancora permeato le consuetudini degli strati sociali più alti e non è ancora oggetto di un'attenzione specifica, teorica e letteraria, da parte delle personalità più colte.

È solo nel 1541 (o forse, come vedremo tra breve, già negli ultimi anni della signoria sforzesca) che l'arrivo di Leone Leoni – personalità di cultura più ampia, supportata per giunta da credenziali veneto-romane e da diversi esponenti della fazione imperiale – imprime una brusca ed irreversibile accelerazione al "pacifico" fluire conservatore degli artefici locali (per parafrasare una celebre definizione del Middeldorf). Viene così intaccato definitivamente il circuito chiuso tra Milano e Mantova che pare caratterizzare, in forme ancora difficilmente ponderabili, ma già aperte al Centroitalia, parte della produzione coniata degli anni trenta⁹¹.

Non furono però solo la prepotente capacità mimetica e l'irresistibile *cocktail* formale offerti da questo intraprendente protagonista aretino, per quanto fascinoso, a cambiare i modi di fare e persino l'intero sistema delle convenzioni iconografiche che regolavano i ritratti mobili: ben altri fattori politico-sociali, come il consolidarsi del governo asburgico ed il diffondersi di una cultura artistica del ritratto, immisero acqua nuova nel vecchio mulino dell'arte di rappresentanza. Fu anche merito del primo Governatore non spagnolo e non interinale, il napoletano Alfonso d'Avalos, se fu impresso un piccolo, ma deciso ricambio nelle preferenze culturali di palazzo.

Così, quella discontinuità che nelle medaglie toско-romane viene fissata dalla produzione di Benvenuto Cellini (che come "maestro delle stampe" pontificie fu attivo dal 1529, e come medaglista per tutti gli anni trenta), in Lombardia si rintraccia solo nel decennio successivo, mentre la bronzistica monumentale si rinnova solo negli anni cinquanta (è del 1554 l'esposizione delle statue asburgiche non ancora finite di Leone Leoni). Nell'uno e

⁸⁹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 102, n. 235. L'isolamento stilistico di questa medaglia ha indotto George Francis Hill a spostarla addirittura alla seconda metà del XVI secolo (1930, I, p. 178, n. 697), ma mi pare che questa ipotesi di datazione sia oggi meno condivisibile.

⁹⁰ Toderi e Vannel 2000, I, p. 450, nn. 1351-52 (la localizzazione emiliana delle due opere, suggerita dai due studiosi, è tutt'altro che certa).

⁹¹ Cfr. p.e. il ritratto coniato del tardo Francesco II Sforza morto nel 1535 (Toderi e Vannel 2000, I, p. 93, n. 202), con quello, pure anonimo, di Federico II Gonzaga (Toderi e Vannel 2000, I, p. 149, n. 387), eseguito tra il 1536 e il 1540. Un fattore di impatto da non trascurare, a tal proposito, consiste nel fatto che l'aggiornamento favorito dall'arrivo di Leoni coinvolse anche la Zecca, un ambito capace di perpetuare le innovazioni leoniane per anni e di garantire ai nuovi artefici continuità d'impiego.

nell'altro caso, per l'area che consideriamo si delinea una periodizzazione dei fatti figurativi slegata, per molti versi, da quella toscana e veneta⁹².

⁹² Sulle statue di Leoni esposte nel 1554 cfr. Cupperi 2004 (1), pp. 101-103.

Cap. I.1. Leone Leoni

His was one of those unrestrained, overflowing,
forceful natures such as the decline of the
Renaissance produced, and as appears before our
eyes in so forbidding an aspect in the picture drawn
of himself by Benvenuto Cellini, the prototype of the
class (C. von Fabriczy)⁹³

Sarebbe una fatica mal diretta indagare le molte anime della medaglistica d'età spagnola a Milano senza illustrare innanzitutto le vicende di tirocinio, di committenza e di fortuna del suo riconosciuto iniziatore, Leone Leoni (Arezzo 1509 - Milano 1590)⁹⁴. Anche se la sua lezione stilistica non domina ogni angolo della produzione bronzistica fiorita sotto il governo asburgico nella seconda metà del XVI secolo, molte novità della scultura ambrosiana si prestano ad essere definite per affinità o contrasto rispetto all'opera di Leoni, ed il peso delle sue medaglie nella codificazione dei tipi ritrattistici più diffusi nell'area lombarda rimane indiscutibile. Fu costui la personalità che, con nuova lingua e maggior repertorio, sollevò il tenore della medaglistica locale, conferendole una fisionomia di riconosciuta uniformità.

Troppi dati culturali rimangono però trascurati nelle correnti ricostruzioni della carriera di Leoni e, benché di tali premesse in questa sede interessino soprattutto gli sviluppi milanesi ed asburgici, crediamo utile non perdere di vista il senso della loro continuità, e mettere a fuoco, brevemente ma per intero, un'esperienza della quale non sarebbe possibile recuperare altrimenti i tratti distintivi e gli incontri determinanti. Quando infatti una vicenda come quella della medaglia fusa milanese nei domini asburgici italiani ed europei prende avvio da apporti esterni non assimilabili *tout court* al crogiolo di una singola corte o di una specifica tradizione, ma se mai alle esperienze varie di uno o più iniziatori, è giocoforza che la definizione di tali contributi divenga preliminare e parte integrante di qualsiasi interpretazione storiografica: soprattutto se nel centro artistico in esame, la Milano di metà Cinquecento, tali tratti furono fatti propri da altri scultori fino a configurare quella che a molti è parsa, staticamente, una 'scuola'; e ancor più se le novità importate

⁹³ Cfr. Fabriczy 1904 (1903), p. 171.

⁹⁴ Sulla vita ed il catalogo di Leone Leoni si può consultare ancora proficuamente la monografia di Plon 1887, basata sul carteggio diretto dell'artista edito da Campori 1855, pp. 286-291, Ronchini 1865, pp. 9-41, e dallo stesso Plon. Fondamentali sono poi gli elogi contenuti nelle *Lettere* di Pietro Aretino (Aretino 1997-2002, *ad indices*, ma anche I, pp. 154-155, nn. 92-95, p. 177, n.110; e II, p. 290, n. 259), le notizie spesso tendenziose fornite da Benvenuto Cellini (*Vita*, I, 125, ed. 1996, pp. 444-446) e quelle raccolte da Giorgio Vasari, che dedica a *Lione Lioni* una notizia dell'edizione giuntina delle *Vite* (Vasari 1966-87, VI, pp. 201-203) e diversi altri passi (IV, p. 630; V, p. 435; VI, p. 101; ma cfr. anche Vasari 1962 (1568), I, p. 109, e IV, pp. 1729-38, note 678-679). Documenti di interesse biografico sono stati inoltre pubblicati da Müntz 1884, pp. 322-324; Venturi 1888, pp. 327-328; Motta 1908, pp. 75-81; Martinori 1917-30, IX, pp. 12-16, 20-46 e 52-53; X, p. 81; Soldini 1991, p. 60; Conti 1991, pp. 338-345; Conti 1995 (2), pp. 388-393; Edelstein 2000, pp. 35-45; Cupperi 2002 (1), in part. pp. 105-114. Per ulteriori aggiornamenti bio-bibliografici rinvio alla voce *Leoni, Leone*, in *DBI*, LXIV, 2005, pp. 594-598 (con bibliografia precedente).

identificarono un livello qualitativo e un linguaggio figurativo che finì per orientare le attese dei committenti. Per questo motivo, nella prima parte di questo capitolo ricostruiremo le vicende artistiche di Leone a partire dalle sue prime esperienze emiliane, venete e romane, soffermandoci solo un secondo momento sulle sue opere milanesi.

Accanto a quella che potremmo chiamare la “questione delle fonti visive”, una seconda ragione ci spinge a ripercorrere la biografia di Leoni in forma più dettagliata di quanto non faremo per gli altri scultori attivi a Milano, ed è l’ipertrofia delle attribuzioni medaglistiche infondate di cui lo scultore aretino è stato oggetto.

Il catalogo statuariale di Leone può dirsi, se non definitivamente chiuso, almeno ben consolidato per quanto riguarda i pezzi sopravvissuti (un’eccezione andrebbe sollevata per alcune opere, compiute in buona parte dal figlio Pompeo, che vengono ancora ascritte al solo padre, ma si tratta di un problema sul quale preferiamo non entrare in questa sede, e che abbiamo già trattato altrove)⁹⁵. La paternità leoniana di molte sculture ci è restituita infatti da una tradizione erudita pressoché ininterrotta, spesso alimentata dalla sopravvivenza di ‘firme’ epigrafiche (è il caso di alcuni dei ritratti asburgici conservati al Museo del Prado, della tomba di Giovannangelo de’ Medici di Marignano nel Duomo di Milano, del *Ferrante Gonzaga trionfante sull’Invidia* di piazza Mazzini a Guastalla, e del *Vespasiano Gonzaga* conservato nella Chiesa dell’Incoronata a Sabbioneta, privo di contrassegni autografici, ma ricordato da Giorgio Vasari)⁹⁶. A queste opere di attribuzione antica (ma documentata e confermata successivamente da ricerche archivistiche), un carteggio di assoluto rilievo storico, pubblicato già quasi completamente nel secolo XIX, ha poi permesso di aggregare un bassorilievo con la testa di Carlo V al Musée du Louvre (Plon) e altri ritratti bronzei conservati tra il Castello di Windsor (busti di Carlo V, Filippo II e Antonio Álvarez de Toledo) e il Kunsthistorisches Museum di Vienna (un ritratto ovato di Carlo V e due busti raffiguranti Carlo V e di Maria d’Ungheria). Da questo *corpus*, alcuni decenni or sono Ulrich Middeldorf ha potuto infine escludere alcune attribuzioni prive di fondamento, restituendo coerenza all’insieme⁹⁷.

⁹⁵ Si vedano gli accenni in W. Cupperi, *Leoni, Leone* cit., e in Cupperi 2004 (1), p. 113, nota 47.

⁹⁶ Leoni è ricordato per tutto il XVII secolo dalla tradizione erudita milanese, che offre talora anche notizie non attestate altrove, come quelle riguardanti la sua collezione di dipinti (Morigia 1595, p. 284; Girolamo Borsieri, in Morigia e Borsieri 1619, p. 67; Torre 1674, p. 292: su tale raccolta cfr. ora Helmstutler Di Dio 2003, pp. 572-578). Assai meno attendibili sono le novelle di Celio Malespini che vedono lo scultore protagonista di beffe ambientate tra Genova e la Lombardia (Malespini 1609, I, cc. 228v-232v; II, cc. 28v-33r; 164v-168r). Leone compare infine nella letteratura artistica ed odepica spagnola fino a tutto il secolo XVII (le menzioni in questa lingua sono raccolte e commentate da Estella Marcos 1994 (1), pp. 29-62). Sulla statua di Guastalla si vedano inoltre le biografie di Ferrante Gonzaga pubblicate da Ulloa 1563, c. 180r-v; e da Gosellini 1574 (1), pp. 435-436. Un utile riassunto delle attribuzioni a Leoni precedenti la monografia del Plon (1887) è costituito dalle note di Gaetano Milanese alla sua edizione del Vasari, che rimasero invariate anche nelle riedizioni successive (Vasari 1878-85, VII, pp. 539-541).

Sulle statue i busti, i quadri e gli ovati madrileni, raffiguranti *Carlo V e il Furore*, *Carlo V*, *Isabella d’Aviz*, *Maria d’Ungheria* e *Filippo II*, cfr. in part. Pinchart 1870, p. 13; Casati 1884, pp. 9-68; Franco Fiorio e Valerio 1977, pp. 122-131; Mezzatesta 1980, pp. 1-57, 70-171; Coppel Aréizaga 1998, pp. 66-94, nn. 10-16, 18, 20; Estella Marcos 2000, pp. 283-321; Estella Marcos 2001, pp. 249-256, Cupperi 2004 (1), pp. 98-116, e Cupperi 2008, pp. 26-38. Sulla tomba Medici cfr. Beltrami 1904, pp. 1-4, e Spiriti 1995, pp. 11-13, e Bonetti 2002, pp. 21-43; per la statua di Guastalla cfr. Cupperi 2002 (1), pp. 83-124 (con bibliografia); per quella di Sabbioneta cfr. Mezzatesta 1980, pp. 267-274. La statua marmorea di Filippo II conservata nel Palacio Real de Aranjuez è ormai da attribuirsi a Pompeo Leoni (cfr. soprattutto Sancho 1994, p. 79).

⁹⁷ Sulle porzioni del carteggio edite nel secolo XIX cfr. *supra*. Altre lettere riguardanti lo scultore si trovano in Contile 1564, c. 429v; Gosellini 1592, cc. 55r, 110v, 203v; Voltolini 1890, pp. XLVII-LIII; Bertolotti 1890, pp. 57-59; Frey 1899, p. 388; Babelon 1922, pp. 316-321; Frey 1930, p. 135, n. 476; pp. 239-240, n. 535; Gronau 1933, pp. 494-495; Barocchi e Gaeta Bertelà 1993, p. 69, n. 67; Pérez de Tudela 2000, pp. 249-266.

Sull’ovato con Carlo V del Museo del Louvre cfr. Vitry 1922, p. 89, n. 722 (e ora Marc Bormand, in Bresc-Bautier 2006, p. 158). Sui busti viennesi di *Carlo V* e *Maria d’Ungheria* e l’ovato con *Carlo V* della medesima collezione, cfr. Planiscig 1924, pp. 128-133 (per un aggiornamento sulla bibliografia successiva

Il catalogo delle medaglie di Leoni (dal quale dipendono anche tre bellissime placchette e una cera di paternità assai incerta) ci è invece consegnato in forma piuttosto incongruente sia dalla monografia ottocentesca del Plon, sia dalla successiva bibliografia di settore, che nel corso del XX secolo è andata progressivamente perdendo di vista sia la percezione complessiva dell'opera scultorea di Leone, sia il problema storiografico costituito dall'inquadramento culturale dell'artista⁹⁸.

Nel tentativo di intervenire attivamente su questa situazione di stallo, il capitolo che segue sarà strutturato in tre sezioni: la prima ripercorrerà analiticamente i nodi salienti della biografia di Leone Leoni e cercherà di mettere a frutto la documentazione nota e quella finora trascurata, consentendoci di rivedere la questione della sua formazione come orafo e scultore. La seconda metterà a fuoco in forma sintetica l'evoluzione dei suoi tratti di stile: mentre infatti l'attività statuaria di Leone si concentrò negli anni cinquanta, sessanta e ottanta, le sue medaglie, distribuendosi più uniformemente tra il quarto ed il settimo decennio del XVI secolo, consentono una mappatura più dettagliata del percorso artistico di costui⁹⁹. La terza parte accennerà ad alcuni filoni della fortuna letteraria e visiva di Leone, introducendo in tal modo il tema del confronto tra l'aretino ed i suoi colleghi attivi a Milano, che innerverà i capitoli successivi.

I. Biografia

1. Origini e prima formazione di Leone: la doppia censura della tradizione letteraria

rinvio a Sabine Haag, in Seipel 2003, p. 542, n. VII.1, e a Cupperi 2008, pp. 33-34). Dopo l'intervento di Middeldorf 1975 (1), pp. 84-91, che ha confermato l'attribuzione a Leone Leoni di tre busti bronzei delle collezioni reali di Windsor (*Carlo V, Filippo II e Alfonso Álvarez de Toledo*), aggiornamenti degni di nota al catalogo delle sculture sono stati proposti da Curie 1996, pp. 161 e 172 (che attribuisce a Leoni un busto reliquiario di san Lorenzo conservato a Ornans); e Zezza 1999, pp. 29-41 (che gli ascrive un busto di Giovambattista Castaldo rimasto a Nocera dei Pagani). Assai più discutibili sono invece le attribuzioni avanzate da Kris 1928 (2), pp. 40-42, a proposito di alcuni bronzetti viennesi. Grassi 2000-01, pp. 55-60, fornisce documenti su alcuni busti reliquiari realizzati per la Chiesa mantovana di Santa Barbara e oggi smarriti.

⁹⁸ Il catalogo leoniano recentemente consegnato da Toderi e Vannel 2000, I, pp. 41-59, ancora alquanto incoerente, può essere considerato ben esemplificativo di questo stato della materia. Per le placchette cfr. invece Molinier 1876, II, pp. 18-21, n. 352 (*Trionfo marino di Giannettino Doria*) e n. 353 (*Apoteosi di Carlo V*, una placchetta attribuita a Leoni ancora da Maclagan 1924, pp. 71-72, ma oggi concordemente rifiutata). Una seconda placchetta con *Andrea Doria tra Virtù e Fama* fu condivisibilmente ascritta a Leoni da Hill 1929, pp. 500-501 (ma cfr. anche Pechstein 1967, p. 54, fig. 6; e Pollard 1989, p. 240, nn. 162-163). Una terza placchetta leoniana con *Giannettino Doria sacrificante* è stata pubblicata da Thornton 2006, pp. 828-832. L'attribuzione di un ritratto in cera di Michelangelo Buonarroti oggi al British Museum, sostenuta da Fortnum 1875, pp. 1-15, e raccolta ancora da Pyke 1973, p. 79, è basata sul suo legame con la medaglia leoniana di Michelangelo, che deriverebbe dalla cera. Quest'ultima ne differisce però per il disegno del panneggio, il cui andamento aperto induce a forti riserve sul fatto che l'effigie sia stata modellata nel XVI secolo: con tutte le riserve necessarie, sono più propensi a credere che sia il ritratto plasmato (documentato solo a partire dal XX secolo) a derivare da quello fuso, famosissimo e molto replicato: più che di un falso, potrebbe trattarsi di una copia moderna nel gusto del XVIII secolo (o poco più tarda).

⁹⁹ Spunti per l'inquadramento artistico della personalità di Leoni, importanti ancorché poco seguiti nella bibliografia più recente, sono forniti da Becherucci 1935, p. 55, Sricchia Santoro 1966, Franco Fiorio e Valerio 1977, p. 130, che si concentrano sulla sua attività come scultore. All'isolamento della produzione medagliistica leoniana fa invece eccezione il profilo sintetico offerto da Collareta 1998, p. 68, nel quale la scultura e i microritratti metallici di Leoni sono posti al centro delle tendenze figurative affermatesi con il consolidamento del dominio spagnolo.

“Nato e nutrito” ad Arezzo o nei suoi dintorni intorno al 1509¹⁰⁰, Leone Leoni sembra aver ricevuto i primi rudimenti dell’arte nell’ambito di una bottega orafa: lo provano non solo i lavori in oro, argento e acciaio che egli eseguì ancora nel quinto decennio del secolo, ma anche il fatto che Benvenuto Cellini dia a “Lione aretino” dell’“orefice” in un passo della *Vita* nel quale, in riferimento a vicende risalenti al 1539, il fiorentino attribuisce al suo concorrente competenze da intagliatore di pietre¹⁰¹. Anche Girolamo Muzio, descrivendo le bottega di Leone nel 1546, riferisce alla Duchessa del Vasto di aver veduto “il modello di una cosetta che egli avea da fare in argento; et [l’artista] avea davanti disegni in carte, e figure di stucco, e secondo quegli esempi andava formando la sua picciola imagine”¹⁰². La lettera del Giustinopolitano tentava senz’altro di accreditare l’amico come scultore e inventore in vista della probabile commissione di un monumento funebre per Alfonso II d’Avalos, ma proprio la necessità di tale promozione fa sorgere il sospetto che, se in tale circostanza la maestria di Leone veniva ricordata soltanto attraverso la medaglia da lui realizzata per il Marchese (sulla quale torneremo tra breve), nel 1546 il catalogo del nostro non doveva annoverare ancora quelle opere di grande formato che i suoi contemporanei ritenevano prerogativa degli “statuari”.

D’altronde, la verosimiglianza di un esordio come orafo non stupisce nel caso di Leoni, giacché sappiamo che nella Toscana del primo Cinquecento questa forma di apprendistato (praticata anche dal Bandinelli) era tenuta ancora in grande considerazione per l’“universalità” cui predispondeva e perché avviava allo studio del disegno: tale posizione è testimoniata ancor oggi dalla versatilità tecnica, dalla maestria figurativa e dall’acrimonia teorica di Benvenuto Cellini, che di Leone fu grosso modo coetaneo¹⁰³.

¹⁰⁰ Nonostante la perdita della documentazione relativa ai natali dello scultore, la sua origine aretina, più volte contestata sulla base di un’erronea notizia di Paolo Morigia (1595, p. 284), è accreditata non solo dalle *Lettere* di Pietro Aretino (1538), che dichiarano Leoni parente e conterraneo dello scrittore (Aretino 1997-2002, IV (1550) p. 49, n. 38; VI (1557), p. 118, n. 115), ma anche dal fatto che una mallevadoria prodotta nel 1555 da un altro parente residente ad Arezzo, fra Benedetto di San Pier Piccolo, lo dichiara “in quella nato et nutrito” (Helmstutler Di Dio 1999, p. 651), anche se di ascendenza non nobile. Del resto, Leoni si firma invariabilmente come “Aretino” almeno dal 1546. Un documento piacentino segnalato da Nicola Soldini (1991, p. 60) e da noi riscontrato (ASPC, Consiglio Generale e Anzianato, Provvigioni e riformagioni, b. 14, fasc. 44, c. 157r [154r antica], 17 ottobre 1548) lo designa “domino Leoni Arriatino de Carrogis” o altrove “Carogis”, ma il toponimo (purtroppo assai comune) potrebbe indicare un luogo di residenza piuttosto che di nascita.

¹⁰¹ Secondo Cellini, Leone sarebbe stato incaricato di frantumare un diamante per ucciderlo facendogli ingerire dello smeriglio, ma avrebbe proditoriamente sostituito la preziosa sostanza con della polvere di vetro, impossessandosi del diamante (Cellini ed. 1996, I, 125, p. 444).

A proposito dell’attività orafa di Leoni sappiamo da altri fonti che nel 1546 egli eseguì un’“arteficiosa celata” per ingraziarsi il nuovo duca Pierluigi Farnese. Due anni dopo, come dono per l’*infante* Filippo, l’artista si vide commissionare un modello della città di Piacenza, presa dagli Imperiali nel 1547 (Ronchini 1865, p. 10; Plon 1887, risp. p. 23 e p. 353, n. 2; Soldini 1991, p. 60): il modellino fu però fatto fondere nel 1566 dallo stesso Filippo II, che desiderava recuperarne l’argento. Una lettera di Pietro Aretino dell’aprile 1546 menziona poi una “tazza d’oro” che Leoni cesellava per Ferrante Gonzaga (Aretino 1997-2002, IV (1550), p. 49, n. 38).

Sulla prospettiva storiografica di un Leoni orafo (affrontata purtroppo solo da punto di vista attributivo) cfr. già Hayward 1976, p. 320; Hackenbroch 1979, p. 37 (che gli attribuisce un pendente in diaspro e lapislazzuli dorati del Metropolitan Museum di New York); e Venturelli 1996, pp. 153-155 (che gli ascrive anche un pendente della collezione Thyssen-Bornemisza di Lugano e addirittura un *Francesco I* in collezione privata). Sulla scorta della notizia sulla celata farnesiana, Scalini 1990, pp. 15-16, 26-27, attribuisce a Leone e Pompeo Leoni una serie di pezzi d’armatura istoriati la cui paternità non può essere discussa in questa sede: meritano però particolare attenzione, in vista di una futura revisione del catalogo leoniano, il caschetto all’eroica del Metropolitan Museum di New York (inv. 04.3.223) e quello con rotella della Waffensammlung di Vienna (inv. A693; Scalini 1990, figg. 3 e 20).

¹⁰² Muzio, *Lettere*, III, 7, in Muzio 2000 (1551), p. 289.

¹⁰³ Sulla posizione dell’oreficeria rispetto alle altre arti e sul ruolo che essa rivestiva ancora nel primo Cinquecento nell’insegnamento del ‘disegno’ cfr. in part. Collareta 1995.

Proprio lo statuto problematico assunto dalla professione di Leone e Benvenuto – che a partire dal 1562 si era battuto vanamente per il riconoscimento dell’oreficeria come quarta arte del Disegno nell’ambito dell’Accademia Fiorentina – potrebbe anzi essere all’origine del silenzio che avvolge l’apprendistato di Leone nella biografia dedicatagli nel 1568 dal pittore-architetto mediceo: tale omissione rientra infatti all’interno della più ampia censura che, all’indomani della disputa con Cellini e in consonanza con gli orientamenti opposti prevalsi all’interno dell’Accademia, Vasari operò ai danni dell’arte di Sant’Eligio nella seconda edizione delle *Vite* (1568). Nella notizia significativamente intitolata *Di Leone Lioni aretino e d’altri scultori ed architetti*, un’esplicita reticenza del testo vasariano ci conferma infatti che l’autore non ignorava l’attività orafa del suo collega, sul cui conto si era informato di persona due anni prima, ma la considerava trascurabile. Secondo Vasari, infatti, Leone,

avendo [...] fatto in sua giovinezza *molte bell’opere*, e *particolarmente* ritratti di naturale in conii d’acciaio per medaglie, divenne in pochi anni in modo eccellente, che venne in cognizione di molti principi e grand’uomini, et in particolare di Carlo Quinto imperatore, dal quale fu messo, conosciuta la sua virtù, in opere di maggiore importanza che le medaglie non sono [...]

– dove quel “particolarmente” sembra tacere consapevolmente l’esistenza di altri campi di attività artistica¹⁰⁴.

Ma come avviene altrove – per esempio dove le *Vite* accennano allo scultore Domenico Poggini, che aveva ufficialmente abbandonato la professione di orefice per essere ammesso nell’Accademia Fiorentina¹⁰⁵ – l’elogio di Leone si sviluppa proprio a partire dalla sua rinuncia alla medagliistica (che viene artificiosamente presentata come un’occupazione giovanile) e tace tutte le opere che Vasari reputava inferiori alle medaglie, come i lavori di ‘grosseria’.

Un secondo elemento della biografia di Leone deve la sua incertezza alla particolare impostazione delle fonti più antiche sul suo conto, ed è quello, più problematico, dei luoghi della sua formazione artistica. Il nostro fu sì “nutrito” ad Arezzo¹⁰⁶, ma è anche vero che nel 1553 l’accoglienza trionfale riservatagli nella sua città natale fu preparata da Pietro Aretino e da Camillo Albergotti¹⁰⁷: se il riconoscimento dei diritti di Leone richiedeva mallevadori locali, ed i suoi rientri in Toscana erano così rari da risultare degli eventi, è probabile che egli si fosse allontanato precocemente dalla patria, lasciando di sé tracce labili che solo i successi della sua maturità rinverdivano.

Se ciò è vero (e ne addurremo subito ulteriori prove), dobbiamo prendere atto che anche in questo caso il profilo biografico tramandatoci per via letteraria è stato deformato da due diversi filtri: da un lato, l’interesse di Vasari per i natali aretini di Leone, decantati anche da Pietro Aretino, e al contempo la scarsa attenzione di entrambi gli autori per gli esordi del

¹⁰⁴ Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 201 (corsivi nostri). Sulla disputa che oppose Vasari, assertore di un sistema delle arti basato sulla preminenza teorica di pittura, scultura e architettura, a Cellini (che includeva tra esse anche l’oreficeria), cfr. ora Collareta 2003.

Le metope della casa milanese di Leone (1560-63) sembrano alludere alla professione del padrone di casa con sensibilità diversa da quella vasariana: sebbene infatti non si abbia prova alcuna dell’iscrizione di Leone alla Scuola milanese di sant’Eligio, tra gli “strumenti dell’arte sua” rappresentati nei rilievi egli fece includere anche “staffe, martelli, vasi, sigilli, stecchi et simili”, cosa che ancora Lomazzo poté additare come “esempio” di virtuosa corrispondenza tra decorazione e proprietario (Lomazzo 1973-74 (1584), p. 258). Con un significativo ritocco, nella descrizione vasariana del palazzo “le fregiature sono” invece “tutte di vari stromenti *dell’arti del disegno*”: Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 203. Il viaggio in cui Vasari soggiornò a casa di Leone Leoni e poté informarsi dettagliatamente sul suo conto ebbe luogo nel 1566 (Frey 1930, II, pp. 239-240, n. DXXXV, lettera di Vasari a Vincenzio Borghini del 9 maggio).

¹⁰⁵ Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 254.

¹⁰⁶ Helmstutler Di Dio 1999, p. 651.

¹⁰⁷ Aretino 1997-2002, VI (1557), p. 118, n. 115.

nostro; dall'altro, l'intento di 'naturalizzare' Leoni come una gloria milanese, che porta i lombardi Paolo Morigia e Girolamo Borsieri a nascondere le origini toscane e le tappe veneto-emiliane per alimentare il mito di un Leoni "da Menaggio", vivo peraltro ancora nella tradizione erudita ottocentesca¹⁰⁸. Sarebbe bastata invece una lettura attenta delle opere edite di Giovampaolo Lomazzo e dei rispettivi indici per verificare che ancora nell'ultimo quarto del Cinquecento Leone restava inequivocabilmente aretino, e che la sua importanza nel contesto cittadino non era tale da far dimenticare la sua estraneità alla tradizione plastica e glittica lombarda (che Lomazzo preferiva esemplificare spendendo il nome di Iacopo da Trezzo)¹⁰⁹.

Per quanto possiamo desumere dalle medaglie, come vedremo nel prossimo paragrafo, il bagaglio culturale di Leone maturò da un'esperienza variegata e verosimilmente itinerante, e non dagli orizzonti di uno scultore residente in Toscana o in Lombardia.

2. 1536: l'esordio ferrarese, i primi sviluppi veneti e una possibile propaggine sforzesca

Allo stato attuale degli studi, un'ipotesi da non scartare è che Leoni lasciasse Arezzo alla volta di Roma prima del 1526, appoggiandosi sin da allora presso il parente Pietro Aretino; o che lo raggiungesse poi a Venezia, dopo la diaspora causata dal Sacco dei Lanzichenecchi nel 1527¹¹⁰.

Durante gli anni trenta sappiamo per certo che Leoni, già maturo, tentò la fortuna presso alcune corti padane: nel 1536 egli lasciò avventurosamente la Zecca di Ferrara, dov'era incisore dei con, perché accusato di stampare monete false¹¹¹. Sulla base del rovescio (*Maddalena ai piedi della croce*) ci pare possibile mettere in relazione con questa fase del nostro gli scudi d'oro emessi da Alfonso II d'Este a partire dal 1534¹¹². L'importanza dell'incarico ferrarese rende tuttavia verosimile che Leoni, già ventottenne, non avesse esordito qui come artista incisore.

Quali che siano stati i suoi primi passi, la singolare vicenda artistica di Leone Leoni, per come è ricostruibile sulla base della documentazione esterna e dei dati sicuri, assume una fisionomia riconoscibile all'ombra dell'Aretino e sulla scia di un evento roboante come la coniazione della prima medaglia dedicata a costui, avvenuta a Venezia nel 1536¹¹³.

¹⁰⁸ I termini del dibattito ottocentesco sui presunti natali lombardi di Leone Leoni, basati sulle affermazioni di Morigia e Borsieri 1619, pp. 470-471, e di Borromeo 1997 (1625), p. 54, possono essere ricostruiti a partire da Giovio 1803, pp. 23-25, n. VII; Casati 1884, pp. 1-30; e Dell'Acqua 1889, pp. 73-81. Le tesi di questi autori circa i presunti natali comaschi di Leoni sono confutate da Plon 1887, p. 2, nota 1.

¹⁰⁹ Leoni è menzionato nel *Libro dei sogni* (Lomazzo 1973-74 (1563 ca.), pp. 164-166), nel *Trattato dell'arte della pittura* (Lomazzo ed. 1973-74 (1584), *ad indicem*), nelle *Rime* (Lomazzo 1587, *ad indicem*) e nell'*Idea* (Lomazzo 1973-74 (1590), pp. 279, 360, 371; cfr. anche Lomazzo ed. 1997, *ad indicem*). Il ruolo di Iacopo da Trezzo nell'economia dei testi lomazziani verrà meglio trattato nel cap. seguente.

¹¹⁰ Sulla biografia ed i contatti di Pietro Aretino cfr. ora Larivaille 1997, pp. 115-129. Di fatto, gli spostamenti che dal 1525 al 1527 Pietro Aretino compì tra Roma, Arezzo, Mantova, il Milanese e infine Venezia toccarono molti dei centri artistici cui l'attività di Leoni fu poi legata.

¹¹¹ Aretino 1997-2002, I (1538), p. 154, n. 93. Sulla veridicità dell'accusa di falsificazione non ho trovato riprove documentarie, ma sta di fatto che eccezionali doti d'imitatore di monete antiche furono riconosciute a Leoni sia da Enea Vico (1555, p. 67), sia da Pietro Aretino (1995 (1538), p. 101).

¹¹² Lo scudo in questione è illustrato cfr. Gulinelli e Morelli 1987, pp. 113-115, nn. 286-294. Non solo il pannello della penitente ricorda quello del doppio ducato di camera romano del 1538 (*CNI*, XV, 2, pp. 405-407, nn. 37-48, tav. XXIII, fig. 12), attribuito a Leoni su basi documentarie (Martinori 1917-30, IX, p. 14), ma è anche impaginato a cavallo dell'iscrizione, dove forma un drammatico primo piano di profonda coerenza prospettica; anche alcune lettere (*T, R, C*) sono sovrapponibili a quelle realizzate nelle medaglie del 1536-37.

¹¹³ Bibliografia: Van Mieris 1732-35, III, p. 50; Gaetani 1761-63, I, tav. LXIII, fig. 2; Armand 1883-87, I, p. 162, n. 3; Plon 1887, p. 253; Scher 1989, fig. 9; Waddington 1989, fig. 1; Toderi e Vannel 2000, p. 41, n. 21. Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 35, n. 223; Álvarez-Ossorio 1950, p. 101, n. 129; Valerio 1977, p. 136,

La medaglia dell'Aretino, così come quella grosso modo coeva di Tiziano Vecellio (forse lasciata incompleta), mostra uno stretto legame con la ritrattistica di Iacopo Sansovino¹¹⁴: le due teste si inscrivono nello stesso filone che entro il 1554 darà vita alle testine delle porte di San Marco a Venezia, mentre non recano traccia alcuna dell'arte fiorentina del secondo e terzo decennio¹¹⁵. L'*outsider* Leoni rivela dunque sin da subito orientamenti formali che nelle Venezie erano appena stati importati da Roma: se è vero che egli nacque nei dintorni di Arezzo, furono forse la sua stessa origine, le sue prime esperienze centro-italiane e l'amicizia di Pietro Aretino, Francesco Marcolini e Tiziano Vecellio a interessarlo a voci come quella di Iacopo Tatti. Sicuramente, a partire dal 1527 il Sansovino si pose come punto di riferimento di una plastica rinnovata, il cui bronzo animava pastoso e brillante le superfici morbide e tende impietosamente intensi volti. La medaglia di Pietro Aretino traduce tali principi in un'immagine coniata in cui la barba voluminosa e i capelli crespi si muovono ciocca per ciocca senza essere spezzati o trapunti da solchi taglienti. E alla scuola del Sansovino si apparenta indubbiamente anche il taglio dell'effigie, un busto disegnato in alto dal panneggio, ma interrotto a mezzo, sicché in basso il tronco poggia sulla punta del paludamento ormai vuoto. Se si considera che tra le immagini metalliche di Tiziano l'immediato precedente della medaglia leoniana è un tipo unilaterale ancora così vicino all'arte di Giovanni Falier da poter forse essere suo¹¹⁶, si potrà cogliere quanto l'arrivo di Leoni a Venezia marcasse un'alternativa netta rispetto agli antefatti locali della medagliistica, che aveva mantenuto fermo il riferimento alla stagione ritrattistica belliniana anche in soluzioni iconografiche come il taglio dei busti o l'invaso spaziale dei rovesci. Nelle prime opere veneziane di Leoni affiora però anche un asciutto linguaggio all'antica che non può non essere maturato a ridosso di collezioni numismatiche consistenti come

n. 91; Pollard 1984-85, III, p. 1230, n. 716; Cano Cuesta 1994, p. 169, n. 25; Johnson e Martini 1995, p. 111, n. 2209; Börner 1997, p. 170, n. 734; Attwood 2003, I, p. 93, n. 1 (con un'utile bibliografia sulla fortuna iconografica della medaglia); Toderi e Vannel 2003, I, p. 48, nn. 414-416. Il motto è tratto da Ter., *Andria*, 1, 20. Per quanto gli esemplari noti della prima medaglia rechino sul rovescio la data 1537, nel carteggio dell'Aretino le menzioni del ritratto metallico occorrono a partire dall'autunno del 1536 stile moderno (lettere del Varchi del 9 ottobre e del 17 novembre 1536: Aretino 2003-04, I (1552), pp. 293-294, nn. 304 e 306). Piuttosto che supporre la perdita di un tipo del tutto ignoto alle collezioni, alla letteratura e alle menzioni epistolari, e al contempo così vicino per datazione a quello di Leoni, pare più probabile ipotizzare che la medaglia leoniana abbia circolato qualche mese prima del 1537 con tale data. Sappiamo inoltre che la prima emissione della medaglia, curata personalmente da Leoni in casa di Francesco Marcolini, fu replicata in argento e in bronzo da Battista Baffo dopo che lo scultore toscano era partito da Venezia (cfr. la lettera di Aretino al Baffo del 16 novembre 1537, in Aretino 1997-2002, I (1538), p. 330, n. 234): si può dunque ipotizzare che la data "1537" venisse impressa nel conio solo nella vecchia tiratura, come conferma l'esistenza di un esemplare privo dell'iscrizione, perché risalente al secondo stato (SMB, ae, d. 45mm: Bernhart 1925-26, p. 69; Börner 1997, p. 172, n. 742; Toderi e Vannel 2000, I, p. 41, n. 22). Osserviamo infine che la firma presente sul tipo più diffuso, come quella di alcune medaglie leoniane papali, è apposta sul conio, e non sul tondello stampato: essa permetteva di distinguere i diversi tondelli in possesso dell'effigiato, ma non dice nulla sull'esecutore della medaglia.

¹¹⁴ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 166, n. 21 (ibrido con un rovescio oggi attribuito a Valerio Belli); Plon 1887, p. 253; Toderi e Vannel 2000, I, p. 41, n. 23. Esemplari principali: Johnson e Martini 1995, p. 130, n. 2212. Esemplari ibridi: Gaetani 1761-63, I, tav. LXXX, fig. 7; Rizzini 1892, p. 35, n. 226; Regling 1911, p. 15, n. 176; Hill 1912, p. 56, n. 34; Álvarez-Ossorio 1950, p. 229, n. 171 (Leoni); Valerio 1977, p. 137, n. 92; Cano Cuesta 1994, p. 169, n. 24; Johnson e Martini 1995, p. 130, n. 2285; Börner 1997, p. 175, n. 757; Attwood 2003, I, p. 93, n. 2.

¹¹⁵ Dopo la classificazione di Leone come araldo della scuola fiorentina, di cui "servì moltissimo a comunicare i modi e lo stile" in Lombardia (Cicognara 1823-25, V, pp. 248-249), più puntuali rapporti stilistici col Sansovino sono stati notati sotto angolature diverse nell'opera statuaria di Leoni: cfr. Franco Fiorio e Valerio 1977, p. 130; Estella Marcos 1994, p. 50; Cupperi 2004 (1), p. 103.

¹¹⁶ Toderi e Vannel 2000, I, p. 282, n. 820, e la bibliografia precedente schedano la medaglia di Tiziano come un pezzo anonimo. A mio avviso anche la datazione stilistica della medaglia va spostata dalla seconda alla prima metà del XVI secolo, all'interno del quale esso trova riscontro in un filone medagliistico poi sbaragliato dagli allievi di Sansovino e di Leoni.

quelle che a Roma e nel Veneto andavano conquistando l'interesse di antiquari sempre più specializzati¹¹⁷. Le medaglie dell'entroterra veneto, del resto, imitavano la monetazione greco-romana non solo nelle singole stilizzazioni e nell'impaginazione della testa, ma anche nelle soluzioni adottate per distribuire il rilievo sul conio – non a caso l'interprete più accreditato di tale orientamento ritrattistico, Giovanni da Cavino (1500-70), presenta un'affinità stilistica indubbia con Leoni, suo contemporaneo stretto¹¹⁸ –.

Nella medaglia leoniana di Pietro Aretino, ad esempio, le ciocche ritmiche delle barba e la raggiera di virgole disegnata dai capelli sono stilemi antichi che superano di molto la semplice adozione di un tipo ritrattistico classico da filosofo¹¹⁹. La moneta antica si configura a questa data come un repertorio di pacate e ferme caratterizzazioni – il cipiglio volitivo, la serenità dell'atleta, la sprezzatura del saggio verso l'acconciatura: essa dispiega all'artista moderno potenzialità espressive e celebrative da spendere in forma di attributo (come già Valerio Belli aveva mostrato nelle sue medaglie di personaggi antichi)¹²⁰. Ma rispetto a Valerio – disponibile ad imitare e ad attingere tra convenzioni ed epoche diverse della monetazione antica, anche a livello epigrafico – Leone si attiene ad un canone figurativo più ristretto ed evoluto, che individua nelle emissioni imperiali romane in lega di rame dei primi due secoli cristiani un modello da privilegiare per le sue qualità tecnico-formali. Di tale modo di vedere si sarebbe fatto portavoce a Venezia, nel 1555, Enea Vico, che con Leoni dovette condividere più di una frequentazione nei decenni precedenti¹²¹.

Resta infine da osservare che, se a Venezia la sorvegliata temperatura anticheggiante di Leoni costituì un'alternativa rispetto agli sviluppi legati alla scuola del Sansovino, il nostro non riuscì tuttavia ad imprimere durevolmente la svolta formale che avrebbe fatto la sua fortuna altrove¹²².

¹¹⁷ Vico 1555, p. 16, fornisce un elenco impressionante di collezionisti veneti di monete e gemme antiche; su questo tema si vedano anche Favaretto 1990, p. 73, e Bodon 1997.

¹¹⁸ Sul rapporto tra Leone Leoni e Giovanni da Cavino cfr. Cupperi 2004 (1), pp. 110-111, figg. 18-19.

¹¹⁹ Formulerei nei termini di una mera supposizione l'ipotesi che il ritratto di Pietro Aretino ricalchi quello 'lisippeo' di Socrate, cui lo avvicinano gli occhi piccoli, la fronte larga e aggrottata, il ciglio prominente e folto, la barba a punta stilizzate con lunghe ciocche simmetriche e la capigliatura rada e quasi in disordine, resa attraverso piccoli ciuffi fuori sagoma; si tratta peraltro di caratteri che la medaglia di Leoni accentua o introduce *ex novo* nell'iconografia del letterato. È possibile che il fascino provocatorio del filosofo ateniese, altro adepto della dea *Veritas*, avesse indotto l'Aretino a questo ennesimo azzardo? Teste di Socrate furono note a Roma almeno dalla metà del XVI secolo, quando abbiamo notizia delle celebri versioni possedute da Rodolfo Pio da Carpi (Franzoni 1985, p. 313; e Franzoni, Previdi *et al.* 2002, inv. A, pp. 24-27, nn. 125-126, 212 e 214). Sull'iconografia di Socrate e sulle valenze connotative che la sua immagine assunse nell'antichità è d'obbligo il riferimento a Zanker 1997 (1995), pp. 38-40 e 68-70.

¹²⁰ Cfr. p.e. la medaglia belliana di Platone in Gasparotto 2000, p. 369, n. 195. È forse per questa affinità che una medaglia di Paolo III d'ambito belliano è stata insistentemente attribuita a Leoni (per la bibliografia si veda Toderi e Vannel 2000, I, p. 43, n. 28).

¹²¹ Enea Vico afferma che le monete di migliore qualità furono emesse tra Augusto e la dinastia severa, culminando tra Caligola e Nerone (Vico 1555, pp. 50 e 53); ma di tale giudizio la medaglistica leoniana reca traccia già nel mezzo busto dell'Aretino, il cui taglio trova confronti in un aureo di Adriano (132-134 d.C.) e in un sesterzio in oro di Vitellio (69 d.C.: risp. *RIC*, II, p. 372, n. 280, tav. XIV, fig. 281, importante anche per la stilizzazione ondulata delle chiome, che si ritrova nella fluente barba di Aretino; e *RIC*, I, p. 227, n. 10, tav. XVI, fig. 268). Per il coevo microritratto di Tiziano Vecellio cfr. invece il sesterzio di Galba in *RIC*, I, pp. 202 ss., tav. XV, fig. 262.

¹²² Il discrimine tra Leoni e gli allievi sansoviniani di Venezia è ben illustrato dalle medaglie dei mercanti De Hanna (Bergmann 1844-57, II, pp. 1-5): nel 1545 Leoni fuse per quattro membri della famiglia alcune medaglie da collezione (cfr. *infra*), ma tre piccole immagini coniate leggermente seriori e tuttora credute di Leone (Toderi e Vannel 2000, I, pp. 46-47, nn. 42, 47 e 48; Attwood 2003, I, p. 97, nn. 14-17) mostrano invece modi scalfiti appena dalle novità e accostabili forse all'opera di Martino Pasqualigo, mentre una quarta (*Daniel de Hanna*) preferì ridurre goffamente un ritratto leoniano in un modulo più piccolo (Toderi e Vannel 2000, I, p. 46, n. 43). Come ben nota Attwood (2003, I, p. 235, n. 431), ben diversa è l'individualità stilistica di un'altra medaglia di Daniel de Hanna (Toderi e Vannel 2000, I, p. 46, n. 44), che a nostro avviso dovrebbe piuttosto essere accostata a Danese Cattaneo. Lo stesso discorso vale per un microritratto che si pone sulla

Alla mistione leoniana di tagli classicheggianti, panni e barbe ancora filiformi e tratti sansovineschi risponde invece una medaglia di Francesco II Sforza che risulta isolata tra i microritratti anonimi lombardi degli anni trenta in mezzo ai quali è stata classificata: senza voler formulare conclusioni attributive troppo recise in questa sede, riteniamo tuttavia opportuno proporre la considerazione nel contesto del problema di Leoni giovane, e aggiungere con ciò un ulteriore tassello all'ipotesi di un suo *iter* padano.

Il tipo in questione potrebbe in effetti risalire al periodo immediatamente prima della morte del Duca, avvenuta nel 1535¹²³, ma la medaglistica milanese di questi anni è cosa così povera da non poter esser paragonata in nessun modo al vertice segnato da quest'opera. Se anteriore al 1535, essa sarebbe senz'altro una delle più belle coniazioni circolate fino a quel momento nella città ambrosiana, e l'ipotesi di una sua datazione alta potrebbe trovare appoggio sia nel successo iconografico dell'immagine (attestato da una fiacca imitazione di scala ridotta), sia dalle opere del primo Iacopo da Trezzo (per esempio il ritratto di Pietro Piantanida)¹²⁴, che meglio si spiegherebbero in un contesto già interessato dalla circolazione di medaglie leoniane come quella di Pietro Aretino¹²⁵.

Se dunque lo scarto stilistico tra la medaglietta ducale e le opere certe di Leone è indice di precocità e non di diversa autografia, bisognerà concludere che Leoni si fosse rivolto alla corte milanese già nella prima metà degli anni trenta, cioè a ridosso della sua assunzione a Ferrara. Il minore respiro spaziale del rovescio sarebbe allora giustificabile sulla base del fatto che la medaglia sforzesca è coniata.

Come molti altri principi, il Duca di Milano era tra i protettori di Pietro Aretino, e si può pensare che la medaglia gli fosse proposta da costui¹²⁶. Come ha sottolineato Rossana Sacchi, nei suoi ultimi anni Francesco II compì sforzi cospicui per risollevare il proprio profilo mecenatistico, e si fece persino ritrarre da Tiziano (legatissimo in quegli anni a Leoni)¹²⁷. Bisogna però notare anche, con Andrea de Marchi, che i ritratti dell'ultimo Sforza furono richiestissimi anche dopo la sua morte (il dipinto tizianesco potrebbe infatti

scia di Alessandro Vittoria (Toderi e Vannel 2000, I, p. 46, n. 45) e risale alla seconda metà del secolo XVI. Giova infine notare che Vannel e Toderi rifiutano a Leoni una medaglia (I, p. 277, n. 797) che gli è invece attribuita costantemente e fondatamente sin dall'epoca di Armand (1883-87, I, p. 169, n. 29) e Plon (1887, p. 257).

¹²³ Armand 1883-87, II, p. 159, n. 5; Hill 1930, I, p. 178, n. 696; Vannel e Toderi 2000, I, p. 54, n. 204. La legenda del recto, "FRANCISCI SF . II . DVCIS MLI", abbreviata in modo anomalo per porre in risalto il genitivo, va completata con la didascalia dell'allegoria al rovescio "CONSTANTIAE", il cui dativo potrebbe indicare una medaglia d'omaggio.

¹²⁴ Cfr. Toderi e Vannel 2000, I, risp. p. 94, n. 203, e p. 158, n. 411.

¹²⁵ I tratti leoniani della medaglia sforzesca sono numerosi. Il cipiglio del duca Francesco è aggrottato in uno sguardo lungimirante e volitivo nonostante la pesantezza delle palpebre semichiusure, che ricordano quelle dell'Aretino. La massa uniforme della barba, non meno curata dei capelli, è descritta nel suo soffice e ordinato fluire da una pioggia di solchi ondulati. Come nella medaglia del letterato toscano, la figura è perfettamente inscritta nel campo, ma invade la ghiera dell'iscrizione tra la fine e l'inizio del testo, e il mantello, parimenti spartito dal nodo in tre spioventi, è decorato dagli stessi meandri terminali, che staccano il busto dalla spalla. Caratteri epigrafici identici sono incorniciati da una simile perlinatura bassa: si notino soprattutto le particolari *C* spezzate, le *M*, i piedi larghi e curvilinei delle aste. Il taglio del busto si ritrova invariato nella medaglia di Andrea Doria (1541), e il panneggio, le cui falciate si incuneano a pettine l'una nell'altra, trova confronto nella medaglia che Leoni fuse per Daniel de Hanna (1545). A offrire il confronto migliore con la *Constantia* di Francesco II, più ancora del rovescio con "LIBERTAS PVBLICA" adottato per Andrea Doria, è invece la *Pandora* del rovescio per Daniel de Hanna: sono infatti simili le pieghe rilevate e irregolari del chitone attorno alla vita, l'avvitamento dei lembi spioventi di lato e le creste avvolgenti della tunica.

¹²⁶ Si veda l'elogio funebre che Aretino ne inviò a Massimiliano Stampa il 25 novembre 1535: Aretino 1997-2002, I (1538), p. 111, n. 57.

¹²⁷ Da ultima discute la commissione a Tiziano del ritratto di Francesco II Sacchi 2005, pp. 93-101. Per una rassegna delle copie esistenti (la migliore è oggi al Castello Sforzesco di Milano), cfr. Andrea de Marchi, in Fiorio 1997-2000, II, p. 160, n. 351.

risalire alla metà del XVI secolo): anche per la medaglietta sforzesca non abbiamo insomma alcun indizio forte che consenta di sciogliere l'alternativa tra una datazione alta (e una probabile autografia leoniana) ed una più bassa (che chiamerebbe in causa anche i suoi primi emuli). Certo è che l'esangue situazione culturale e finanziaria di quegli anni milanesi, non animati neppure dall'emulazione civica che avrebbero conosciuto gli anni sessanta, non avrebbe offerto di che mantenere un artista come Leoni (o un suo stretto seguace): l'innesto di un nuovo linguaggio ritrattistico avrebbe dovuto attendere ancora poco meno di un decennio, e sarebbe pervenuta per via tirrenica, al seguito degli Asburgo.

3. Nell'orbita di Pietro Aretino

A Venezia, dove riparò presso l'Aretino nello stesso 1536, Leoni si unì alla cerchia del letterato e ne condivise le strategie di promozione sociale e culturale. L'intento del sodalizio sembra esser stato innanzitutto quello di rendere nota la disponibilità panegirica dei suoi membri: chi tra i principi italiani non poteva disporre di una propria corte, o, straniero, desiderava ampliare il raggio del proprio credito in Italia, poteva trovare presso Pietro Aretino un consorzio d'artisti di punta in grado di accontentarlo con opere letterarie e figurative appropriate. Ai fini del nostro discorso, tra i corrispondenti vellicati da tale forma di promozione sarà bene non dimenticare la presenza di personalità di fede asburgica come Andrea Doria, Alfonso d'Avalos ed Antoine Perrenot, ai quali di lì a poco si sarebbe legato il destino di Leoni.

È sintomatico che, dal momento in cui (ri)entrò fuggiasco a Venezia, l'attività dello scultore-orafo si sia indirizzata soprattutto verso le medaglie, il genere d'occasione che prestava maggiori affinità con i lavori di penna e di pennello proposti dall'Accademia di Francesco Marcolini e compagni¹²⁸. Come abbiamo già avuto modo di notare nell'*Introduzione*, la sottile mercificazione del desiderio di fama e riconoscimento sociale che era alla base delle pubblicazioni aretiniane traeva vantaggio dalla parallela diffusione d'oggetti blasonati e diffusi come le medaglie, capaci di conferire decoro antiquario ai motivi dell'encomio più mondano. Dei primi microritratti non monetali conati da Leoni, almeno due erano finalizzati segnatamente a promuovere il loro autore ed i suoi amici letterati ed artisti attraverso un codice antiquario.

Nel microritratto di Pietro Aretino la "VERITAS" delle sue comunicazioni panegiriche e invettive (e delle sue segnalazioni a favore del protetto Leoni) era celebrata da un'iscrizione incorniciata da corona civica: la soluzione, presa a prestito dai sesterzi repubblicani, presentava l'attività del letterato come una benemerenda verso la comunità, ma rivolgeva il messaggio soprattutto all'attenzione dei principi¹²⁹. Anche la coeva medaglia leoniana di Tiziano – che vi è orgogliosamente ritratto nelle vesti del "PICTOR", non già da generico

¹²⁸ Gli stretti rapporti che intercorsero tra il Leoni, Pietro Aretino, Iacopo Sansovino, Francesco Marcolini e Tiziano Vecellio sono documentati da una lettera dello scultore risalente al 23 marzo 1541 (Aretino 2003-04, I (1552), p. 328, n. 347): "Perché sono molti giorni ch'io non mai intesi di voi, molto il desidero, e parimente de i vostri amici dell'Academia vostra, come il compare messer Ticiano, el vostro messer Iacopo Sansovino, e il compare messer Francesco Marcolino, e gli altri tutti". Cfr. anche Aretino 2003-04, I (1552), p. 327, n. 346 (lettera di Leoni del 23 aprile 1537) e la lettera di Marcolini del 15 settembre 1551 (Bottari e Ticozzi 1822-25, V, p. 253, n. 85), che abbiamo già commentato nell'*Introduzione*.

In quest'ultimo passo la menzione dello scultore, a causa del suo mancato riconoscimento da parte dei primi editori (ha rimediato però Paolo Procaccioli, in Aretino 2003-04, II (1552), pp. 367-369, n. 387), non è stata raccolta dalla bibliografia leoniana. Essa si dimostra invece importante per più versi: oltre a mostrare la posizione in certa misura precaria di Leoni, privo di una bottega fornita di tutto punto, essa fa infatti sospettare anche che lo scultore cercasse i torchi dello stampatore, il cui uso (come abbiamo già visto) non era ancora diffuso per la coniazione di medaglie.

¹²⁹ Cfr. Erizzo 1568, p. 34: "[alcune 'medaglie'] hanno da una parte la corona civica, con dui rami di lauro accanto essa corona, dentro alla quale si leggono queste lettere: "OB CIVIS SERVATOS" (cfr. i tipi in RIC, I, pp. 64-68, 83-86).

benestante – è notevole da questo punto di vista promozionale¹³⁰. Sin dal 1530, quando l'Aretino era stato introdotto con Tiziano alla corte di Mantova, i rapporti che regolavano il suo *clan* d'artisti si erano basati sulla valorizzazione di contiguità nobilitanti come quella generata dall'accostamento della firma "LEO" al ritratto metallico di Pietro Aretino¹³¹.

A queste istanze dimostrative corrispondeva d'altronde un'elaborazione figurativa ed epigrafica in cui l'interazione con l'Aretino doveva giocare un ruolo fondamentale. Non è sempre possibile stabilire fino a che punto l'artista assimilasse nella sua colorita prosa il frasario promozionale del letterato, e quanto questi imparasse viceversa a leggere i microritratti attraverso gli occhi e il repertorio del medaglista.

Per entrambi, comunque, il rapporto con l'antico non consisteva solo nel recepire sollecitazioni ambientali legate a medaglisti come Giovanni da Cavino, a collezioni come quella dei Bembo, dei Grimani, dei Mantova Benavides, a una tradizione ormai secolare d'imitatori di monete di età classica: si trattava anche di tradurre in formule figurative e verbali la convinzione che il massimo decoro provenisse dalle convenzioni e dalle stilizzazioni del codice imperiale *par excellence*, quello restituito dalla numismatica antica e dai modelli scultorei greco-romani su cui convergeva il massimo consenso degli intendenti¹³². Monete e statue antiche erano infatti additate dal *clan* aretiniano come esempi di "maestà"¹³³. Lo stesso Aretino, pensando nel 1537 ad una futura medaglia leoniana di

¹³⁰ Completata apparentemente senza un rovescio proprio, l'effigie di Tiziano fu associata come verso al ritratto di Pietro Aretino già *ab antiquo* (come sembrano suffragare i migliori esemplari sopravvissuti), ma non originariamente: negli esemplari da me esaminati (BML, n. M0159, e MANM, n. 1993/80-171) la differenza di diametro tra la faccia con il ritratto di Aretino (d. 35mm) e quella con il volto di Tiziano (d. 24,6mm) risulta infatti notevole, e dimostra che i due coni non furono ideati per essere associati. È probabile che la realizzazione della medaglia di Tiziano sia stata interrotta da un imprevisto (la partenza di Leoni per Roma nel 1537?) che indusse alla creazione di questo ibrido, fedele agli originari intenti promozionali. La simbiosi tra pittura e lettere attuata dai due "compari" fu resa allora attraverso l'associazione delle effigi di Tiziano e Pietro, che riprendevano le coniazioni antiche destinate a celebrare passaggi di consegne o ripartizioni sinergiche di potere (un parallelo interessante di questa forma di doppio ritratto è la medaglia che rappresenta Giovanni da Cavino con l'antiquario Alessandro Maggi, raffigurandoli però sulla stessa faccia: cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 318, n. 929). Ricordiamo infine che il ritratto metallico del Vecellio è noto anche in associazione con un rovescio belliano non pertinente: tale circostanza prova che esso circolò anche separatamente dall'effigie di Aretino, in forma di conio o di prova unilaterale.

¹³¹ Si veda in proposito Larivaille 1997, pp. 137 e 288-295 (con bibliografia).

¹³² Che Leoni concepisse il proprio repertorio classico in questa prospettiva di canonicità e riconoscibilità, che è poi quella delle antonomasie aretiniane, emerge da una lettera del 29 giugno 1549 a Ferrante Gonzaga, nella quale l'artista irride l'idea che per la progettata statua equestre di Carlo V si facciano "certi modi et di cavallo, et di arme, et di attitudini che non stanno in sul calendario della scultura" (Campori 1855, p. 286, n. 1). Si veda però anche la più celebre lettera in cui i calchi dall'antico primaticceschi vengono descritti come "*tutte, tutte le belle antichità di Roma*", quasi che queste fossero limitabili ad una selezione di poche decine (Ronchini 1865, p. 26, n. VI, lettera del 15 agosto 1549 al Gonzaga): sull'argomento cfr. anche Cupperi 2004 (2), pp. 166-169.

¹³³ Cfr. p.e. Dolce 1960 (1557), p. 144, dove un Aretino immaginario misura la distanza tra Giorgione e Tiziano dal fatto che il secondo "diede alle sue figure una eroica maestà"; del resto il volto del letterato, reso al meglio e in forma non prona dal Vecellio intorno al 1545 (Wethey 1969-71, II, pp. 75-76, n. 5, tav. 96), era stato celebrato anche da Marcolini per "la grazia della sua cera magnifica e regia" (Aretino 2003-04, II (1552), pp. 367-368, n. 387, lettera all'Aretino del 15 settembre 1551), cioè per quei tratti di decoro che lo distanziavano dal naturale per conferirgli una fisionomia volitiva.

Forse non è un caso che il medesimo criterio della "maestà" fosse stato speso da Vasari a detrimento della maniera di Raffaello in un passo che legava la questione al paragone con gli antichi: "con tutto che egli avesse vedute tante anticaglie in quella città e che egli studiasse continuamente, non aveva però per questo dato alle sue figure una certa grandezza e maestà": Vasari 1966-87 (1550), IV, p. 175. Per Tiziano il rapporto repertorio visivo antico additato da Aretino si tradusse infatti in un selettivo "classicismo" di pose statuarie, iconografie da *Via Triumphalis* e fisionomie asciutte, ottenute per via di levare e rese con selettiva luminotecnica (su tale aspetto è ancora fondamentale la conferenza di Fritz Saxl del 1935: cfr. Saxl 1957, pp. 161-173). Importante in tal senso la lettera a Leoni dell'11 luglio 1539 (Aretino 1997-2002, II (1542), p. 128, n. 118): se Paolo III convocasse Tiziano a Roma, sostiene Aretino, questi "vederia ne i marmi i miracoli de gli

Ferrante Sanseverino, celebrava in essa “la maestà dell’effigie” del destinatario “e la meraviglia dell’arte” di Leoni – espressione che rinviava all’animazione impressa mediante lo spessore eccezionale del rilievo¹³⁴. La qualità anticheggiante dei ritratti di Leoni fu del resto enfatizzata da Pietro Aretino in una lettera a Camillo Albergotti del maggio 1552: nelle medaglie del nostro il recupero del mondo caratteriale antico diveniva studio minuto e geniale di accidenti nobilitanti come le rughe, i ciuffi eroici, i grandi manti, sostanziosi anche di sottili accorgimenti prospettici (per esempio le torsioni minime tra capo e busto, o il rapporto tra panneggio e la circostante epigrafe, che ora si fende, ora sostiene, ora soggiace)¹³⁵.

4. Un artista itinerante: Padova, Camerino, Urbino (1537)

La medaglia dell’Aretino, già circolata come ritratto autonomo nel 1536, si prestò ad enfatizzare attraverso messaggi di accompagnamento la piccola iscrizione che dichiarava il nome del suo artefice: essa fu infatti inviata a scopo promozionale non solo a Giovanni Gaddi, chierico di Camera del pontefice e già mecenate di Iacopo Sansovino, ma anche a Benedetto Varchi, Ugolino Martelli, Ercole II d’Este e al re d’Algeri Khair Ad-Din, detto Barbarossa. Nelle lettere di dedica del dono, l’Aretino segnalava più o meno esplicitamente la disponibilità di Leoni, come fece il 9 aprile 1537 in una lettera a Ferrante Sanseverino:

Ora io, non perché mi vediate in ariento ma perché vi venga voglia di vedervici, vi mando la mia imagine¹³⁶.

In effetti, nel corso dell’anno seguente l’invito ad avvantaggiarsi dei servigi del medaglista fu raccolto da alcuni corrispondenti, come il medesimo Principe di Salerno, il suo segretario Bernardo Tasso e Francesco Maria I della Rovere (tutti ritratti su coni che si ritengono perduti). Solo le pressioni a che Leoni venisse assunto nella Zecca estense o in quella urbinata caddero inascoltate.

Grazie alle credenziali fornite dall’Aretino, alla fine degli anni trenta Leoni si spostò così tra il Veneto (dove firmò anche la medaglia di Francesco di Fermo Fermi, musicista veneziano)¹³⁷, Camerino (dove ritrasse Guidobaldo della Rovere in un conio di cui non pare sopravvivere traccia)¹³⁸ e forse Urbino, dove egli soggiornò presso la corte per realizzare una medaglia della duchessa Eleonora¹³⁹ – un’opera che ci pare di poter identificare con il ritratto (ignorato dalla bibliografia leoniana e tuttora perduto) che la medesima donò a

ingegni antichi”: è infatti possibile paragonare “gli scultori e i dipintori che mai non gli viddero e la confusione di coloro che ragionano insieme per mezzo de lo interprete”.

¹³⁴ Aretino 1997-2002, I (1538), p. 180, n. 114, lettera al Principe di Salerno del 9 aprile 1537. Sul criterio della “meraviglia” in relazione alle medaglie cfr. qui l’*Introduzione*.

¹³⁵ Aretino 1997-2002, VI (1557), p. 118, n. 115.

¹³⁶ Aretino 1997-2002, I (1538), p. 180, n. 114.

¹³⁷ Bibliografia: Armand 1883-87, II, p. 177, n. 2; Hill 1913-14 (2), p. 212 (nota la firma); Toderi e Vannel 2000, II, p. 902, n. 2826 (non tengono conto dell’intervento di Hill e danno la medaglia per anonima). Esemplici principali: Álvarez-Ossorio 1950, p. 159, n. 376 (anonimo); Pollard 1984-85, III, p. 1436, n. 838 (anonimo); Börner 1997, p. 221, n. 988 (anonimo); Attwood 2003, I, p. 94, n. 4 (attribuisce a Leoni e risulta utile per la biografia dell’effigiato, nativo di Bardolino sul Lago di Garda). Il motto del rovescio, “SIC HOMO OPERIBVS ·”, è un riferimento a *Cor. I*, 3, 13, un passo in cui il Giudizio finale è assimilato al cimento del fuoco.

¹³⁸ Aretino 1997-2002, I (1538), p. 251, n. 171 (lettera al segretario del Duca Antonio Gallo), e p. 330, n. 234 (lettera a Battista Baffo).

¹³⁹ Aretino 2003-04, I (1552), p. 327, n. 346 (lettera del 23 aprile 1537). La Duchessa in questione è da identificarsi con Eleonora Gonzaga (come indicano Gonaria Floris e Luisa Mulas in Aretino 1997, I, p. 233, *ad vocem*) e non con Giulia Varano, come sostiene l’editore Paolo Procaccioli in Aretino 2003-04, I (1552), p. 483. La medaglia della Varano Leoni fu infatti commissionata solo nel 1545: cfr. *infra*.

Pietro Aretino nel gennaio 1537¹⁴⁰. Pur nella precarietà che li caratterizzava, tali spostamenti furono per Leoni i primi segnali di riconoscimento: erano i centri artistici in cui la medaglia moderna era nata ad essere conquistati dal maturo e bilanciato *cocktail* formale proposto da Leoni¹⁴¹. Egli si affermava inoltre in quelle stesse città in cui l'inventivo e disponibile "classicismo" aretiniano, prima di finire ingessato nelle pagine di Ludovico Dolce, aveva trovato riscontro in un mecenatismo aperto a declinazioni centroitaliane, lombarde e venete¹⁴².

Fu infine opera del poligrafo toscano se Leoni incise il conio per una medaglia di Pietro Bembo e la portò a compimento negli stessi mesi in cui Benvenuto Cellini si recava a Padova per ritrarre il raffinato *arbiter elegantiarum*¹⁴³; il compenso superiore concesso al concorrente fiorentino, decisamente più affermato su scala peninsulare, fu sufficiente a motivare il protetto dell'Aretino ad una brusca rottura con il prelato¹⁴⁴: la medaglia di Leoni, come quella di Cellini, non fu mai terminata (anche se non è da escludersi che ne serbi memoria la medaglia del cardinale fusa intorno al 1540 da Pastorino Pastorini)¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Aretino 1997-2002, I (1538), p. 154, n. 92.

¹⁴¹ Nel caso di Ferrara, il passaggio dello scultore aretino non sarebbe rimasto senza conseguenze, se consideriamo il largo corso delle imitazioni ivi proposte dal camaleontico Pastorino da Siena nel corso degli anni cinquanta: cfr. p.e. le medaglie pastoriniane di Ercole II ed Alfonso II d'Este (Toderi e Vannel 2000, II, pp. 606-607, nn. 1857 e 1860), strettamente dipendenti da tipi leoniani (la medaglia di Carlo V del 1543 e quella di Massimiliano d'Austria, per le quali cfr. *infra*). Ma c'è da credere che la fortuna del senese si legasse già prima ad una duttilità rispetto alle forme dell'aretino, come mostra il caso della sua medaglia del Bembo, che è del 1540 circa (cfr. le tre note seguenti). Escluso dalle Zecche di Roma e di Firenze, Pastorino si adeguò ai ritratti più *à la page*, mutando visibilmente stile (Toderi e Vannel 2000, II, p. 581) e non disdegnando talora, di fronte all'ampia richiesta, di assumere atteggiamenti che a noi sembrano sfiorare il plagio, mentre nella medaglistica protomoderna tali pratiche furono affatto consuete. Ulteriori indizi in questa direzione saranno forniti nei capp. I.2, I.5, e I.7.

¹⁴² Non è da escludersi che proprio nel contesto aretiniano maturasse, attraverso le stampe, il precoce interesse di Leoni per Raffaello, di lì a poco alimentato in presa diretta a Roma. Sulla fortuna di Raffaello nell'ambito veneto dell'Aretino cfr. Dolce 1960 (1557), pp. 149, 153 e soprattutto 157.

¹⁴³ Le *Lettere* di Pietro Aretino attestano che Leoni fece dono al cardinal Bembo di un esemplare della propria medaglia stampata da Leoni, proponendogli di farlo ritrarre dal suo protetto (Aretino 1997-2002, I (1538), p. 157, n. 95, e p. 156, n. 94, entrambe del 6 febbraio 1537). Il letterato toscano rilanciava così la posta dopo un primo riconoscimento concessogli dal prelato, che aveva contribuito con un proprio sonetto alla celebrazione di Angela Serena, amante dell'Aretino (P. Bembo, *Rime rifiutate*, IV, *Ben è quel caldo voler voi, ch'io prenda*, in Bembo ed. 1960, p. 669). Rispondendo alla proposta per mano del segretario Antonio Anselmi, Bembo si dichiarò disponibile a posare, ma lasciò intendere che affidava l'intera iniziativa di omaggio all'interlocutore (Aretino 2003-04, I (1552), p. 352, n. 374, lettera del 21 febbraio 1537).

¹⁴⁴ Cfr. la lettera di Leone Leoni a Pietro Aretino del 23 aprile (Aretino 2003-04, I (1552), p. 327, n. 346) e la risposta di Aretino, datata 25 maggio 1537 (Aretino 1997-2002, I (1538), p. 202, n. 133: "Voi non sareste né di Arezzo né virtuoso, non avendo lo spirto bizzarro. Bisogna vedere il fin de le cose, e poi lodarle e biasimarle con il dovere. Quando sia che Monsignore abbia sì largamente remunerato, si può dir, la bozza del suo ritratto, dovete rallegrarvene, perché sendo egli la bontà del mondo e persona di compiuto giudizio, pagará anco il conio vostro. Sua Signoria ha voluto contentar con la liberalità che dite, e l'opinione che egli ha di Benvenuto, e i due anni indugiati a venire a trovarlo da Roma a Padova, e l'amor che quella gli porta. A me parebbe che gli mostraste l'acciaio dove è la sua testa, e l'improntata ancora, stando a veder ciò che egli ne dice. Qui è Tiziano, con il Sansovino, e una caterva d'uomini saputi, che ne stupiscono; ed essi consulteranno sopra le fatiche vostre. Né potrò mai credere che il Bembo manchi a l'onor suo e che non abbia tanto lume che discerna le disuguaglianze. È ben vero che l'affezion invecchiata in altri offusca [...] dipoi l'opra vostra non ha a rimanersi nela sua conoscenza sola, benché molto conosca. Perciò mostrisi a lui e a chi ha piacer di vederla". Alla questione cercò dal canto suo di porre rimedio anche Antonio Anselmi, che il 21 giugno 1537 scriveva a Pietro Aretino (Aretino 2003-04, I (1552), p. 350, n. 372): "Io ho molto ben compreso dalla lettera di vostra Signoria, che assai maggiormente ha potuto in Lione lo ingiusto sdegno che egli ha preso per non gli aver voluto Monsignor dare quei denari, che egli [h]a sua Signoria chiesti, che la verità, nelle molte cortesie che esso ha ricevute in questa casa".

¹⁴⁵ Su questo aspetto dell'incontentabile committenza di Pietro Bembo, cfr. Coggiola 1914-15, e ora Gasparotto 1996, pp. 190 e ss.; sulle medaglie di Cellini cfr. più in generale Attwood 2004, I, pp. 97-120.

A Pietro Aretino, più lungimirante, importava accreditare il proprio giovane artista con una contesa che sarebbe senz'altro stata chiacchierata, e che poneva il suo protetto al livello del più accreditato medaglista papale¹⁴⁶. La forma di promozione messa in atto dal letterato richiamava infatti ben più importanti modelli antichi di paragone: già Paolo Giovio nel 1534 aveva messo Cellini a confronto con Giovanni Bernardi da Castelbolognese, allora sulla cresta dell'onda¹⁴⁷. Nel 1538 poi la pubblicazione delle Lettere aretiniane relative alla vicenda suggellò l'iniziativa promozionale, che sembra avere avuto conseguenze immediate e tangibili.

5. "Dipoi l'opra vostra non ha a rimanersi ne la sua conoscenza sola": Leoni a Roma (1537-40)

Leoni giunse a Roma attraverso le protezioni fornite da Pietro Aretino e forse da Giovanni Gaddi, che tra il 1536 ed il 1537 aveva mostrato la medaglia leoniana del *flagellum principum* "agli amici mia e altri uomini gentili, che non il conoscono se non per fama dell'opere sue"¹⁴⁸.

Preceduto dalle voci sui suoi dissapori con Pietro Bembo, Leoni divenne nell'immaginario di molti il nuovo concorrente di Cellini, che col pontificato di Paolo III (1534) si era visto erodere il primato assoluto di cui aveva goduto presso il connazionale Clemente VII¹⁴⁹. Durante il soggiorno romano di Leone (1537-40)¹⁵⁰, la chiamata di Benvenuto alla corte di

Una traccia del conio realizzato da Leone per il prelato veneto può essere forse rintracciata nel tipo firmato da "TP", una sigla dietro la quale Aloïs Heiss riconobbe la prima produzione di Pastorino da Siena (1892, pp. 96-98). L'esemplare unico del British Museum è unilaterale e in piombo, e come molti altri tipi del monogrammista esso costituisce o una fusione di prova, o il ricordo di una cera perduta. L'effigie in questione è molto al di sopra delle possibilità ritrattistiche mostrate da "TP" nei primi anni quaranta e rassomiglia come una goccia d'acqua al successivo ritratto leoniano di Ferdinando d'Asburgo: non è dunque impossibile che il prelato, divenuto cardinale nel 1540, decidesse di riutilizzare o di far modificare l'effigie tratta dal conio leoniano, affidandola non a Leoni, con cui aveva rotto bruscamente, ma a un medaglista attivo entro la curia romana: come vedremo nelle pagine successive, nel catalogo sicuro del Pastorino sono molti gli episodi in cui il senese riprese quasi letteralmente dei ritratti circolanti in medaglie leoniane e milanesi.

¹⁴⁶ Quando Leoni fu assunto alla Zecca papale e Cellini incarcerato (11 luglio 1539), Aretino invitò scherzosamente a Leoni a ritenersi più obbligato al concorrente toscano che al Pontefice, "perché la sua Beatitudine non era mai per conoscere il sommo de le vostre qualità, se lo stimolo di sì alto spirito non ne faceva fede. È certo che egli nel vantarsi d'uccidervi à tolto la fama a sé, e data a voi" (Aretino 1997-2002, II (1542), pp. 128-130, n. 118).

¹⁴⁷ Sulla contesa cfr. Berra 1950, pp. 172-174, e Kämpf 2004, pp. 139-168, che non sembra però conoscere il precedente intervento.

¹⁴⁸ Aretino 2003-04, I (1552), lettera s.d. del Gaddi all'Aretino. Giovanni Gaddi aveva eseguito i mandati di pagamento per le spese sostenute negli apparati effimeri del 1536 (pubblicati in estratto da Podestà 1878, pp. 308-313, ma cfr. ASR, Camerale I, bb. 1563-64, pp. II, III, 5 e V), e negli anni seguenti avrebbe promosso l'attività pittorica di Francesco Salviati e Sebastiano del Piombo (sul mecenatismo del fiorentino cfr. Cecchi 1986, pp. 48-49; Pegazzano 2003, p. 64; e Costamagna 2003, p. 333). Il chierico toscano fu inoltre vicino a Benedetto Varchi, che a sua volta nel 1536 aveva ricevuto la medaglia leoniana dell'Aretino e nel 1554 ne celebrò in carmi le statue asburgiche (Varchi 1555, pp. 258-262). Giova infine notare che tra il 1529 ed il 1542 il Gaddi ebbe come segretario Annibal Caro, che nel 1544 ritroveremo tra i corrispondenti dello scultore toscano: è insomma verosimile che Leoni avesse ereditato dall'Aretino un giro di conoscenze legate agli ambienti dei fuoriusciti fiorentini, che potrebbero averne favorito l'inserimento a Roma.

¹⁴⁹ Nel 1536 Cellini aveva ottenuto la commessa di due prestigiosi lavori di oreficeria: una legatura in oro massiccio e gemme per Carlo V e la montatura di un diamante eccezionale per il Papa (Pope-Hennessy 1985, pp. 77-78). All'inizio del pontificato di Paolo III (1534) l'ostilità di Pierluigi Farnese e l'uccisione del gioielliere papale Pompeo de Capitaneis misero però lo scultore fiorentino a mal partito (Cellini, I, 75, ed. 1996, p. 65).

¹⁵⁰ Per il periodo romano di Leoni cfr. Plon 1887, pp. 12 e ss. Il soggiorno dell'artista a Roma è documentato da Müntz 1884, pp. 322-324.

Francia (1537) e l'incarcerazione avvenuta al suo rientro a Roma (1538-39) aprirono definitivamente la strada al suo concorrente più diretto¹⁵¹.

Nel novembre 1537, poco prima che Cellini rientrasse da Fontainebleau, Leoni venne messo alla prova su di una prima medaglia aurea di Paolo III con *Muli al pascolo* (v/: "SECVRITAS TEMPORVM")¹⁵², per la quale nel luglio 1538 eseguì un secondo rovescio con le *Fortificazioni di Roma* ("DOMINVS . CVSTODIT . TE . DOMINVS . PROTECTIO . TVA")¹⁵³. Favorito dall'ennesima incarcerazione di Cellini, che risale al 16 ottobre 1538, Leoni ottenne infine l'ufficio di incisore presso la Zecca (8 novembre), dove l'anno seguente realizzò i piombi per le bolle pontificie e alcuni straordinari conii (tra cui i ducati e i doppi ducati d'oro, da annoverarsi tra i vertici della monetazione cinquecentesca)¹⁵⁴.

Entrambe le medaglie documentano la sperimentazione illusionistico-prospettica condotta in quel momento dall'artista sulle iconografie monetali antiche, che può essere apprezzata confrontando il rovescio del 1537 con il suo modello, un sesterzio di Nerva con *Muli al pascolo*¹⁵⁵. Il rovescio leoniano con *Roma e Tevere*¹⁵⁶, che pure prende a modello uno

¹⁵¹ Giova ricordare che nella *Vita* Cellini accusa Leoni di aver tentato di avvelenarlo (Cellini, I, 125, ed. 1996, p. 444): il fatto avrebbe avuto luogo durante la prigionia del fiorentino del 1538 e all'indomani dell'assunzione alla Zecca pontificia di Leone.

¹⁵² Bibliografia: Bonanni 1699, I, pp. 210-211, n. 11 (identifica il modello del rovescio in un sesterzio di Nerva, ma ipotizza che la scena raffigurata possa alludere alla Lega antiturca stretta da Paolo III con Venezia e con l'Impero nel settembre del 1537); Venuti 1744, p. 77, n. X (utilizza il modello monetale antico per interpretare il rovescio come una celebrazione dell'abolizione della tassa sui trasporti); Armand 1883-87, I, p. 166, n. 17; Plon 1887, p. 255; Toderi e Vannel 2000, I, p. 42, n. 27; Modesti, 2002-, II, p. 90, n. 299 (torna all'interpretazione antiturca). Esemplici principali: Rizzini 1893, p. 6, n. 77; Pollard 1984-85, II, p. 982, n. 520; Cano Cuesta 1994, p. 171, n. 26; Toderi e Vannel 2003, I, p. 49, n. 419. La firma dissimulata sul recto contrassegna la nuova effigie pontificia, rendendo possibile contraddistinguerla da quella dei ritrattisti concorrenti anche in previsione del suo riuso successivo da parte della Zecca, presso la quale il conio veniva depositato.

¹⁵³ Bonanni 1699, I, p. 202, n. 4 tav. I a p. 199 (identifica la fonte biblica del motto del rovescio in *Psal.*, 121, 5); Venuti 1744, p. 75, n. IV ("alludit hoc numisma ad subitam fugam Aenobarbi piratae [il Barbarossa], qui Prochyta depopulata [...] ingentis copiis Romanos [...] terruerat"); Plon 1887, p. 255; Toderi e Vannel 2000, I, p. 42, n. 26; Modesti 2002-, II, p. 86, n. 297 (confuta la storicità del riferimento al Barbarossa). Esemplici principali: Pollard 1984-85, II, p. 982, n. 521; Cano Cuesta 1994, p. 171, n. 27; Johnson e Martini 1995, p. 126, n. 2270; Toderi e Vannel 2003, I, p. 49, n. 418; Bernardelli e Zirona 2007, p. 84, n. 351. Il tipo presenta un'iscrizione autoriale per faccia (traggo le misure dall'es. VAT n. 923): r/: "LEO", 2,5x1,1mm, rilevata, con andamento da sinistra a destra, allineata a sinistra e ricavata a destra del busto sotto lo scorcio della spalla, lungo il margine lineare rilevato dell'esergo; v/: "LEO", 4x1mm ca., rilevata, centrata, orientata da destra a sinistra e con caratteri rovesciati rispetto all'asse verticale, ricavata sul campo e allineata al margine lineare rilevato dell'esergo. Questa seconda firma fu apposta sul conio del rovescio come garanzia autoriale e contrassegno a scopo amministrativo e conservativo: per questo motivo è orientata in modo tale da essere leggibile sul conio e da orientare il riconoscimento da parte del committente (una *trouvaille* motivata dalla frequente alternanza di incisori diversi e dal clima di concorrenza tipico della Zecca romana). Nel recto la soluzione innovativa adottata per lo scorcio della spalla, il cui profilo tondeggianti evita il taglio netto del busto, spinse a trovare una nuova posizione dissimulata per la firma e a bilanciare la composizione con un esergo: ma si tratta solo di una variante della tradizionale firma sul troncamento della figura. Secondo Modesti, la medaglia andrebbe identificata con quella leoniana gettata nella fondamenta delle nuove fortificazioni di Roma e pagata nel 1538; Martinori 1917-30, IX, p. 13, la identifica invece con un tipo che a nostro giudizio non può essere attribuito a Leoni.

¹⁵⁴ L'osservazione è di Panvini Rosati 1968, pp. 10-11, ed. 2004, p. 177. Per una valutazione artistica della monetazione pontificia basata su conii di Cellini cfr. Attwood 2004, pp. 110-114. Importa notare che la produzione medagliistica di Leoni per Paolo III, concentrata intorno all'"AN(no) IIII" *ab indictione* (cioè al 1538), precedette quella monetale.

¹⁵⁵ Se posto a confronto con il suo modello (in *RIC*, II, p. 229, n. 93, tav. VIII, n. 126, ma già in Erizzo 1568, p. 166), il rovescio con *Muli bradi* (Toderi e Vannel 2000, I, p. 42, n. 27), permette sia d'apprezzare le modifiche in senso raffaellesco del disegno, sia le ricerche prospettiche attraverso cui Leoni si emancipò dalle convenzioni dell'altorilievo proprie della medagliistica coniata di modello monetale antiquario: la

schema della monetazione imperiale, costituisce invece, nelle frastagliate pieghe della *Roma* e nel nervoso nudo del *Tevere*, il punto di massima adesione ai modi del Sansovino plastificatore e a quelli di un pittore che ne era stato segnato, l'ormai romano Sebastiano del Piombo. Non sorprende che Cellini, abituato a forme più metalliche, avesse da temere un confronto con i volti minutamente descritti e morbidi del rivale e con il respiro spaziale dei suoi rilievi, che non erano ricavati accostando singole impressioni da punzoni diversi¹⁵⁷.

Per uno scultore ambizioso come Leoni, approdare alla corte pontificia aveva comportato – come già per la generazione di medaglisti che lo avevano preceduto – un confronto privilegiato con la grande pittura romana di Raffaello (forse già affiancato dalla conoscenza dell'opera di Francesco Salviati e delle sue derivazioni orafe); ma rileggere l'Urbinate a distanza di quasi vent'anni dalla sua morte (e da un'angolatura grosso modo veneta) mutava di molto i termini del suo interesse. Per l'emiliano Bernardi, maturato negli anni venti e trenta ed incapsulato in formule dai rigidi scavi lineari, la lezione dell'Urbe era stata soprattutto grafica (laddove i disegni preparatori di cui si avvaleva non fossero essi stessi opera di pittori, o la caratterizzazione dei volti non fosse ripresa da modelli altrui)¹⁵⁸. Depositario di una tecnica che univa la fusione del tondello alla sua coniazione, e fresco della lezione plastica del Sansovino, Leoni ragionava invece sull'immagine in termini tridimensionali e, a quanto pare, per lo più a partire da invenzioni proprie¹⁵⁹.

La sensibilità chiaroscurale e la *ratio* prospettica di Leoni, riscontrabili nella medaglia papale con *Le fortificazioni di Roma*, non muovevano tanto da innovazioni tecniche radicali, quanto piuttosto da un vero e proprio spostamento delle convenzioni rappresentative verso il rilievo stacciato (come abbiamo visto nell'*Introduzione*): un

demarcazione dell'esergo diventa una mensola scorciata di suolo, che funge nel contempo da piano e da cornice.

¹⁵⁶ Bibliografia: Bonanni 1699, I, p. 227, n. 30, tav. a p. 199 (nel rovescio, che celebra a suo avviso la *dignitas* dell'Impero Romano e le lodi di Paolo III, identifica il "senex inermis et nudus" con il mondo o il genere umano sottomesso da Roma, giacché la posa è quella dell'iconografia delle province); Venuti 1744, p. 80, n. XX (ritiene il tipo un'emissione senatoria onorifica sulla scorta del modello monetale antico, e sottoscrive l'appunto di Bonanni sulla posa del *Tevere*: "Hic potius mancipium, quam flumen"); Armand 1883-87, I, p. 166, n. 18; Plon 1887, p. 255; Toderi e Vannel 2000, I, p. 43, n. 28; Modesti 2002-, II, p. 92, n. 300. Esempari principali: Rizzini 1893, p. 6, n. 76; Hill e Pollard 1967, p. 82, n. 434; Johnson e Martini 1995, p. 126, n. 2272-73. Si tratta del rovescio denominato "del popolo romano" in alcuni documenti (Martinori 1917-30, IX, p. 14), giacché l'espressione va messa in rapporto con l'iscrizione "S(enatu) C(onsulto)", destinata a sottolineare il carattere onorifico dell'emissione. La posa del fiume è tuttavia attestata anche in soggetti diversi da quello della provincia sottomessa, come mostra il confronto con un cammeo raffigurante *Marsia o un sileno seduto su leonté a riposo* già parte della collezione di Alessandro Farnese (Napoli, Museo Archeologico Nazionale: cfr. Pannuti 1983-94, II, p. 141, n. 148). Per l'identificazione con il pezzo della collezione Farnese cfr. Riebesell 1989, p. 119; per una discussione dell'iconografia scelta per la medaglia cfr. Mancini 2001, p. 174, e Cupperi 2002 (2), pp. 43-44.

¹⁵⁷ Tale tecnica, abbandonata nel rovescio con *Muli bradi*, è invece impiegata ancora in quello raffigurante *Le fortificazioni di Roma*.

¹⁵⁸ Sui rapporti tra Giovanni Bernardi e la pittura contemporanea si vedano gli esempi addotti da Kris 1929, pp. 62-71, e Cupperi 2002 (2), pp. 40-45 e pp. 42-43, figg. 19-21. All'interno della generazione di medaglisti che precedette Leoni a Roma, va ricordato per i suoi rapporti con l'opera di Raffaello anche Valerio Belli (sul quale cfr. ora Gasparotto 2000, p. 87).

¹⁵⁹ Remerebbe in tale direzione anche la testimonianza fornita da un disegno in carboncino della Pierpont Morgan Library con iscrizione "Andreae", accostato alla medaglia di Andrea Doria ed attribuito a Leone Leoni da Jones 1979, fig. 132. Tuttavia, ho qualche riserva nell'accettare l'autografia delle quattro teste in esame, che non presentano né le proporzioni, né il taglio, né l'orientamento della medaglia leoniana (l'unica rivolta a destra è infatti leggermente di spalle, e non semifrontale), né alcun tratto stilistico riconducibile alla maniera di Leone. Stupisce poi, in tutti e quattro i passaggi, l'assenza completa della tensione astrattiva che caratterizza i profili leoniani, ed infine il fatto che i disegni, che sarebbero studi dal vero, contengano meno dettagli anatomici della medaglia.

paragone con le arti maggiori che preparava l'esordio monumentale dell'artista, ma denunciava anche la centralità ormai assunta dalla microplastica all'interno del sistema delle arti.

Le effigi di Paolo III realizzate nel 1538 (ivi comprese le medaglie) mostrano con chiarezza che la riflessione romana investiva anche il ritratto e i suoi problemi specifici – il rapporto tra caratterizzazione e regolarizzazione, impaginazione di profilo e scorcio¹⁶⁰. Il cranio perfettamente circolare del Pontefice si anima nella sottile pelle delle tempie; gli occhi sono incavati in un morbido chiaroscuro; la barba abbandona la stilizzazione a ciocche paralleliformi per farsi cotonata come fosse dipinta. Il piviale disegna un trapezio smussato sul lato tergale, ed unisce così la modularità delle superfici, l'avvitamento del busto, il ritmo circolare dei tagli e del bordo. La convenzionale balastra suggerita dalla cornice pittorica è recuperata dalla linea orizzontale che delimita l'esergo, reinvenzione leoniana di un dispositivo usato per impaginare i rovesci nelle monete antiche.

Il primato di Leoni raggiunge i suoi massimi livelli nei con per moneta, dove l'aria più che mai raffaellesca delle teste convive con spunti geniali tesi ad esaltare un modellato più articolato e sapientemente graduato di qualsiasi precedente romano. I suoi ritratti monetali sono caratterizzati dalle dimensioni debordanti del capo; dal busto che emerge, stacciato, appena a ridosso del margine del tondello, coprendo il piano dell'iscrizione che lo sfiora invece come un nimbo inclinato; dalle massicce figure dei rovesci, ingrandite a piano americano per rendere leggibili i tratti del volto; e dalla muscolatura eroica e analiticamente descritta. Quale scultore non solo di con, ma persino di marmi poteva ritrarre con simili forme nella Roma protofarnesiana? Negli anni trenta Leoni rappresentò in città una delle poche voci di rilievo che non parlasse in scultura con accento puramente toscano.

L'assunzione di Cellini e Leoni ha il valore di un ricambio generazionale: il passaggio di testimone tra Leoni e Bernardi, che per i ritratti papali ebbe luogo nel 1538, si sarebbe ripetuto nel 1541 per quelli cesarei. Non è infatti priva di rilievo la ricorrenza con cui i medaglisti papali (da Bernardi a Leoni) venivano segnalati all'*establishment* asburgico in Italia: fino agli anni quaranta, quando a Milano lievitò una produzione ad alto livello, Roma rimase l'interlocutore privilegiato dei luogotenenti di Carlo V: una scelta che, come vedremo, non fu priva di conseguenze sulla qualità antiquaria degli stili e dei linguaggi che circolarono tra i filoimperiali.

6. Genova, 1541: immagini per Andrea Doria

La competitività della corte romana non risparmiò nemmeno Leone: percepita la sua ultima provvisione nel marzo del 1540¹⁶¹, lo scultore venne arrestato per il ferimento del

¹⁶⁰ A tale proposito è di particolare interesse una variante dell'effigie paolina nota solo in un esemplare del Museo Nazionale del Bargello, nel quale questo ritratto più raro è unito con l'altro recto più comune: Pollard 1984-85, II, p. 982, n. 522 (segnala la firma sul bordo del piviale); Toderi e Vannel 2000, I, p. 42, n. 25 (non riportano la duplice firma del tipo a busto allungato); Toderi e Vannel 2003, I, p. 49, n. 417 (segnalano la doppia firma); Modesti 2002-, II, p. 94, n. 301 (ignora la doppia firma). Forse è della stessa effigie conservata in un diverso ibrido dei Musei Vaticani (riprodotto, ma non schedato in Modesti, 2002-, I, p. 87). Si tratta probabilmente di un tipo rigettato che documenta una precoce sperimentazione nel taglio del busto (allungato per consentire un'articolazione tridimensionale più chiara della torsione del bacino). Esso mostra anche che l'incisore studiò la possibilità di impaginare in maniera più enfatica l'iscrizione autoriale, della quale presenta sulla stessa faccia due diverse versioni: 1. "LEO", 2,8x0,6mm, rilevata, centrata, ricavata sul taglio della spalla sinistra; 2. "LEO", 2,4x1,4mm, rilevata e ricavata sulla figura all'estremità inferiore del piviale, con orientamento parallelo all'asse del conio. È possibile che la doppia iscrizione testimoni un primo tentativo di apporre la 'firma' in posizione esposta, ma la soluzione dovette essere scartata per problemi di leggibilità. A partire dalla medaglia di Martin de Hanna (1545), nuovi tentativi di 'firma' esposta verranno condotti con caratteri liberi proprio sul taglio della spalla, che verrà appositamente inclinato di 45 gradi.

¹⁶¹ Müntz 1884, pp. 322-324, dà la notizia (ripresa anche da Martinori 1917-30, IX, p. 52) di alcuni pagamenti effettuati nei primi tre mesi del 1541 per corrispondere a Leoni la sua provvisione ordinaria; una verifica in

gioielliere papale Pellegrino di Leuti (del quale null'altro sappiamo) e condannato all'amputazione della mano destra, pena poi commutata in un periodo di lavoro sulle galere per intercessione dei cardinali Archinti, Duranti, Ridolfi e Cesarini¹⁶². L'allontanamento del medaglista dalla Zecca di Roma fu però definitivo.

Nel marzo 1541 Andrea Doria, ammiraglio della flotta imperiale, affrancò Leoni dai lavori forzati. Dietro l'iniziativa pare vada rintracciata ancora una volta la mediazione di Pietro Aretino presso Francisco Duarte, provveditore fiscale di Carlo V a Genova¹⁶³: a intercedere per lo scultore fu l'ennesimo invio, documentato dalle *Lettere*, di una delle medaglie che Leone aveva coniato per l'Aretino¹⁶⁴.

Per l'ennesima volta in cerca di un signore da servire, Leoni fu brevemente attivo come medaglista sotto la protezione dell'ammiraglio (committente di Bronzino, Sebastiano del Piombo, Perin del Vaga, Baccio Bandinelli e Agnolo Montorsoli, ed orientato favorevolmente verso gli artisti di cultura romana)¹⁶⁵. Il patronato del Doria in favore del medaglista toscano durò dai primi mesi del 1541 fino al gennaio del 1542, quando Giovan Tomaso Bruno, gentiluomo vicino al governatore di Milano Alfonso d'Avalos, informò l'Aretino che "Lione" era di già ai suoi servizi, e si aspettava in Lombardia "di curto"¹⁶⁶. Durante il suo soggiorno Leoni aveva però già coniato tre medaglie del nuovo signore di Genova (note solo in esemplari fusi e con due varietà di recto)¹⁶⁷ e fuso almeno tre placchette, sopravvissute in esemplari bronzei (*Andrea Doria riverito da Pace e Fama*, *Andrea Doria in veste di Nettuno placa i mari per il trionfo del nipote Giannettino*, *Giannettino Doria sacrificante*). Probabilmente l'ammiraglio fu anche il committente della medaglia di Carlo V circolata in occasione della seconda visita a Genova dell'Imperatore (1541)¹⁶⁸.

ASR, Camerale I, Mandati, b. 870, c. 320v, rivela tuttavia che l'ultimo pagamento a favore del medaglista risale al primo marzo 1540. Nel 1541 Leoni risulta a Genova, dove Pietro Aretino il 13 luglio gli scrive per complimentarsi della sua liberazione dalle galere papali e per richiedere un esemplare della sua medaglia di Andrea Doria (Aretino 1997-2002, II (1542), p. 299, n. 268).

¹⁶² Durante Duranti, datario apostolico, e Filippo Archinti, vicario del Vescovo di Roma, sono menzionati assieme ai cardinali Alessandro Cesarini e Niccolò Ridolfi (protettore di quel Francesco Priscianese, grammatico, che Leoni menzionava come amico nel 1546: Ronchini 1865, p. 24, n. 2) in un resoconto della vicenda stesso da Iacobo Giustiniani: cfr. Aretino 2003-04, II (1552), pp. 110-112, n. 98.

¹⁶³ Aretino 1997-2002, II (1542), p. 299, n. 268, lettera all'Aretino del 15 maggio 1541.

¹⁶⁴ Aretino 1997-2002, II (1542), p. 289, n. 259, lettera al Duarte del 15 maggio 1541: "Degnisi la magnanimità di voi, che sete mente dei negozii cesarei e spirito de le esecuzioni auguste, di accettare e questa lettera e la medaglia di chi gnile indirizza". La risposta del provveditore non si fece attendere (Aretino 2003-04, II (1552), p. 172, n. 160): "mastro León, el fabro Aretino vostro conoscydo y servidor, [...] dize que es él que hizo los hierros de vostra medalla, me certifica que no fue bien sacada de los moldes": come a dire che non solo il nesso tra l'invio della medaglia e la raccomandazione del suo artefice era ben presente al Duarte, ma egli era a conoscenza del fatto che la seconda coniazione era stata curata da Battista Baffo. Il Duarte segnalava inoltre all'Aretino la nuova medaglia del Doria e altri lavori commissionati a Leoni da "curiosos y amigos".

¹⁶⁵ Gorse 1995, pp. 260-261 (con bibliografia).

¹⁶⁶ Aretino 2003-04, II (1552), p. 146, n. 133, 31 gennaio 1541 (*scilicet* 1542?). Cfr. anche la lettera di Giovan Tomaso Bruno del 27 agosto 1541: Aretino 2003-04, II (1552), p. 146, n. 134.

¹⁶⁷ La seconda variante, in cui il Doria porta il collare del Toson d'oro (Toderi e Vannel 2000, I, p. 44, n. 34), sembra derivare dalla prima, perché la giunta è stata apportata cesellando materiale ricavato dallo spessore delle pieghe. Analogamente superiore, e di molto, è la variante di modulo maggiore che Toderi e Vannel (2000, I, p. 44, n. 33) classificano come tipo autografo.

¹⁶⁸ In una lettera encomiastica al Doria del 13 luglio 1541 l'Aretino, condensando i motivi centrali della strategia di consenso del Doria, si dimostrò al corrente dei *topoi* e delle occasioni che sono alla base delle placchette (Aretino 1997-2002, II (1542), p. 298, n. 267). L'Aretino non aveva ancora visto le medaglie coniate da Leoni per l'ammiraglio genovese (lo stesso giorno infatti ne richiedeva al Leoni un esemplare: Aretino 1997-2002, II (1542), p. 299, n. 268); egli fu però in grado di dare nuova risonanza alla celebrazione del Doria come secondo Nettuno proposta già negli anni trenta (si pensi all'*Orlando Furioso* del 1532, canto XV, ottave 30-33, o al ritratto di *Andrea in veste di Nettuno* dipinto da Agnolo Bronzino, oggi alla Galleria

Questa circostanza è alla base della particolare intonazione diplomatica richiesta dal Doria alle opere genovesi di Leone, nelle quali il ricorso sistematico al codice monetale antico come mezzo comunicativo tradisce la mano esperta di un numismatico non ancora identificato, che secondo Gorse potrebbe essere Paolo Giovio¹⁶⁹. La raffinatezza del riadattamento iconografico può essere apprezzata considerando il fatto che i diversi modelli monetali, tutti di età repubblicana, furono prescelti per suggerire un grado di decoro inferiore rispetto a quello “augusteo” impiegato dalla medaglistica imperiale e pontificia. I valori politici esaltati dai rovesci non erano espressione dei poteri goduti dal celebrato, bensì di un accordo e di una onorificenza sottoscritti dalla comunità.

Il primo rovescio della medaglia di Andrea Doria (“LIBERTAS PVBLICA”), più raro, allude alla posizione di *primus inter pares* che l’ammiraglio assunse rispetto al governo oligarchico di Genova¹⁷⁰.

Il secondo rovescio raffigura una galea battente bandiera imperiale¹⁷¹. Al suo fianco naviga una barca e in primo piano, sopra uno scoglio, giace una figura seduta che protende un’asta od un remo (rappresenta Nettuno pacificatore o, come vorrebbe Pollard, una mera parentesi arcadica di *tranquillitas piscatoria*?)¹⁷². Il rovescio è spesso interpretato come la raffigurazione della liberazione di prigionieri avvenuta nel 1540 grazie alla cattura del pirata Dragut; ma anche se il significato puntuale dell’immagine rimane incerto, la derivazione da motivi iconografici della monetazione d’età romana ne fornisce con sicurezza il senso generale: una galea “coi suoi ordini de remi [...] e alcune figure dentro” è

Doria-Pamphili di Roma, per i quali cfr. Parma Armani 1986, pp. 99-101 e 271-272; Boccardo 1989, p. 110; Gorse 1995, p. 260). Non a caso lo stesso motivo encomiastico della prima placchetta (“el illustrissimo príncipe D’Oria, nostro nuevo Neptuno, y general cesareo”) era stato opportunamente ricordato dal provveditore imperiale Duarte in una lettera all’Aretino del 3 giugno 1541 (Aretino 2003-04, II (1552), p. 172, n. 160). La lettera dello scrittore e le opere metalloplastiche del suo protetto applicavano alle celebrazioni genovesi il loro sperimentato principio di complementarità tra letteratura ed arti visive.

¹⁶⁹ Gorse 1995, p. 261 (ma su questo problema ritorneremo più diffusamente nel corso del cap. II.1). In due dei tre tipi l’assenza d’iscrizioni sul rovescio, alquanto anomala, va senz’altro letta come un indizio dell’esistenza di un codice celebrativo ampiamente condiviso.

¹⁷⁰ Sul tipo con “LIBERTAS PVBLICA” cfr. Armand 1883-87, I, p. 164, n. 10, e III, p. 68, n. *m*; Casati 1883, p. 50, n. 3; Plon 1887, p. 257; Toderi e Vannel 2000, I, p. 44, n. 35. Esemplici: Johnson e Martini 1994, p. 117, nn. 2233-34; Börner 1997, p. 173, n. 746; Attwood 2003, I, p. 96, n. 9. Come modelli per la didascalia segnalò in particolare un denario ed un dipondio di Galba (Vico 1548, c. 35v, in *RIC*, I, p. 203, n. 35 e p. 205, n. 59). L’iconografia dipende invece dall’asse claudiano riprodotto da Vico 1548, c. 28r (*RIC*, I, p. 130, n. 69), che presenta *Libertas* con pileo nella destra ed il braccio sinistro estroflesso e legenda “LIBERTAS AVGUSTA”. La scelta di contaminare i due modelli correggendo sulla base del primo la didascalia del secondo, più attraente dal punto di vista figurativo, prova che la committenza intese presentare la sopravvivenza della repubblica di Genova come il prodotto di un processo politico interno, e non come concessione di Carlo o di Andrea.

¹⁷¹ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 164, n. 9, e III, p. 68, n. *l*; Plon 1887, p. 256; Fabriczy 1904 (1903), p. 200, tav. XXXIX, fig. 1; Habich 1924, pp. 131-134, tav. XCI, fig. 1; Jones 1979, figg. 132-134 (pubblica i presunti disegni preparatori per il recto, oggi alla J. Pierpont Morgan Library di New York); Cano Cuesta 1994, p. 174, n. 29; Gorse 1995, p. 260; Toderi e Vannel 2000, I, p. 43, n. 31. Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 36, n. 235; Álvarez-Ossorio 1950, p. 132, n. 164; Hill e Pollard 1967, p. 82, n. 431 (con collare); Valerio 1977, p. 137, n. 94; Pollard 1984-85, III, p. 1218, n. 711; Johnson e Martini 1994, pp. 117-120, nn. 2236-2240 (senza collare i nn. 2236-37); Börner 1997, p. 172, n. 745 (con collare); Attwood 2003, I, p. 94, n. 5, Toderi e Vannel 2003, I, p. 50, nn. 424-427.

¹⁷² Erizzo riproduce nel 1559 il verso di una “medaglia” di Nerone che rappresenta una simile figura tutelare (pp. 166-167): “ha per reverso un porto con alquante navi, et di minutissima figura scolpite; et una figura nel porto sedente, di Nettuno, che con la destra appoggia un temone in terra, e con la sinistra abbraccia un delfino”. L’emissione celebrava la costruzione del porto di Ostia: “[...] per Nettuno sopra il porto sedente intendiamo la quiete del mare. Et il temone cacciato a terra ci dà segno della navigatione nel porto” (cfr. *RIC*, I, pp. 151-152, nn. 88-108, tav. X, fig. 168).

infatti il soggetto di un sesterzio adrianeo che reca l'iscrizione "FELICITATI AVG"¹⁷³. Per il recto è invece valido l'accostamento di Gorse con una moneta che ritrae Pompeo Magno, padre di Sesto, nei tratti di un Alessandro Magno divinizzato dal tridente, da un delfino (presenti anche nella medaglia di Doria) e dall'iscrizione "Neptuni" (figlio di Nettuno)¹⁷⁴. A tale lettura possiamo aggiungere che non solo il repertorio di Enea Vico prova la disponibilità del tipo adrianeo durante il secolo XVI, ma che esso mostra anche quali tratti semantici motivassero l'interpretazione e il riuso dell'iconografia antica nella medaglia del Doria: l'incisore parmense scrive infatti che "Sesto Pompeo si fè chiamare figliuolo di Nettuno per la buona fortuna ch'egli più volte hebbe in mare"; perciò egli "scolpì nella sua moneta", un denario, "la imagine e forma di Nettuno"¹⁷⁵.

Il terzo rovescio associato all'immagine di Andrea Doria raffigura una testa virile¹⁷⁶. Il ritratto, tradizionalmente identificato con quello di Leoni, è stato associato di conseguenza alla sua liberazione dalle galere, che in realtà non avvenne per merito specifico di Andrea, rappresentato sul recto¹⁷⁷. Al contrario, la menzione d'una medaglia di Giannettino (Giovanni) Doria in una lettera allo scultore del 1548 induce a pensare che quest'ultima effigie, finora non identificata, possa essere quella pervenutaci sul rovescio in questione¹⁷⁸: il volto del giovane capitano sarebbe allora incorniciato dai ceppi e dalle catene da cui liberò i prigionieri del pirata Dragut, e i segni infranti della prigionia sarebbero qui esibiti a

¹⁷³ Erizzo 1559, p. 273 (*RIC*, II, p. 431, n. 703.3).

¹⁷⁴ Il doppio parallelo con Sesto Pompeo e con Nettuno allude alla tutela degli imperiali sui mari: la fusta raffigurata, oltre che una nave da corsa, era un'imbarcazione mercantile, impiego che pare più consono alla bandiera che esibisce sul cassero. Sull'iconografia di Andrea Doria rinvio a *Lingua* 1984, pp. 105 e ss.; Parma Armani 1986, pp. 63 e ss.; Boccardo 1989, pp. 105-118; Gorse 1995, pp. 255-265.

¹⁷⁵ Vico 1555, p. 109 (*RRC*, I, p. 495, n. 483).

¹⁷⁶ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 164, n. 8, e III, p. 68, n. k; Plon 1887, p. 256; Fabriczy 1904 (1903), p. 204, tav. XXXIX, fig. 1; Habich 1924, pp. 131-134; Boccardo 1989, p. 110; Cano Cuesta 1994, p. 172, n. 28; Toderi e Vannel 2000, I, pp. 43-44, n. 32. Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 36, n. 234; Hill 1912, p. 53, n. 30; Hill 1915 (1), p. 16, tav. XLVII, fig. 1; Álvarez-Ossorio 1950, p. 133, n. 170; Hill e Pollard 1967, p. 82, n. 430; Valerio 1977, p. 137, n. 93; Pollard 1984-85, III, p. 1216, n. 712; Gorse 1995, p. 260; Philip Attwood, in Scher 1996, p. 152, n. 50; Johnson e Martini 1994, p. 119, nn. 2242-45; Börner 1997, p. 172, n. 744; Attwood 2003, I, p. 95, n. 6; Toderi e Vannel 2003, I, p. 49, nn. 421-423.

¹⁷⁷ La lettura ottocentesca (Plon 1887, p. 256) secondo cui il libero artista celebrerebbe nella medaglia il proprio benefattore e alluderebbe con essa, cellinamente, al proprio passato canagliesco (peraltro a spese del mecenate che pagava l'opera) collide con tutto ciò che sappiamo del ritratto d'artista in medaglia: una scorta al bel libro dedicato all'argomento da George Francis Hill (1912) – che pure accetta pronamente l'ipotesi che la figura sul rovescio della testa di Andrea Doria sia Leoni – chiarisce che in questo genere figurativo l'artefice non si ritrae mai col suo patrono, e non omette mai di dichiarare il proprio nome nella legenda. Una sola eccezione mi è nota: la medaglia con ritratti *iugati* di Alessandro Bassano e Giovanni da Cavino: ma il Bassano non era un principe, e l'associazione di antiquario ed artefice in una medaglia anticheggiante (di cui sono quasi coautori) ha ben altra pertinenza di significato. Chi era poi Leoni, ancora senza impiego e con una condanna pendente, nel 1541? Giova infine osservare che l'unico ritratto certo di Leone Leoni (Armand 1883-87, I, 168, n. 26; Plon 1887, p. 256; Hill 1912, p. 53, n. 31; Toderi e Vannel 2000, I, p. 51, n. 62; Milano, Biblioteca Ambrosiana), una medaglia di tiratura assai inferiore e risalente al 1549 circa, cioè di soli otto anni più tarda, non presenta nessuna somiglianza significativa col rovescio della medaglia di Doria. Quanto all'autografia della medaglia dell'Ambrosiana, attribuita a Leoni da Plon (1887, p. 256), il panneggio tormentato della tunica e la stereometria del volto lasciano molti dubbi sul fatto che essa costituisca un autoritratto: chi scrive ritiene piuttosto che l'effigie debba essere accostata ad una personalità come "PPR": l'impaginazione del tondello e la barba, spugnosa e irregolarmente folta, sono quelle della medaglia di Giovampaolo Lomazzo; i panneggi e qualche tratto del viso richiamano da vicino la medaglia di Giovambattista Castaldo siglata da "PPR", e la resa approssimativa e spericolata delle spalle scorciate ricordano il microritratto di Noël Carpentier (tutte opere riconosciute universalmente a "PPR": cfr. Toderi e Vannel 2000, II, risp. p. 517, n. 1554; p. 514, n. 1534; p. 517, n. 1552).

¹⁷⁸ In Plon 1887, p. 353, n. 1.

mo' di trofeo¹⁷⁹. Se tale ipotesi è corretta, anche la scena rappresentata in funzione attributiva dietro la nuca del personaggio, secondo la consuetudine monetale antica, dovrebbe riferirsi alle sue gesta: ad un esame ravvicinato si vedono in effetti àncore, ganci ed una figura stante che forza con un'asta un lucchetto di foggia arabeggiante il cui gambo, ruotato sulla sinistra, è stato aperto¹⁸⁰. Il volto dello zio Andrea sarebbe insomma stato associato a quello del nipote, suo successore nelle cariche cittadine e militari, adottando la convenzione monetale del tondello a due facce: ciò avrebbe chiarito, anche in assenza di iscrizione, l'identità e la posizione del giovane raffigurato sul rovescio.

Un altro procedimento linguistico di larga influenza, l'assimilazione encomiastica a figure mitiche o eroizzate attraverso criptoritratti, emerge in forma più conclamata nelle placchette di Leoni, genere in cui il riconoscimento di ritratti ed iconografie dalla valenza politica è piuttosto raro¹⁸¹. Vale dunque la pena di esaminare questo secondo esperimento genovese, anche perché esso è senz'altro uno dei precedenti alla base dei rovesci mitologici che emergono nelle committenze medaglistiche imperiali e milanesi dopo il 1542.

Nella prima ("ANDR · PATRIS · AVSPITIIS · ET / PROPRIO LABORE"), Giannettino Doria trionfa sul mare con un carro trainato da ippocampi e draghi¹⁸². Il capitano regge un

¹⁷⁹ Suffraga quest'ipotesi anche il fatto che la testa del rovescio leoniano non sia l'unica effigie contornata da catene della medaglistica cinquecentesca: nel riprodurre un tipo del 1554 che celebrerebbe l'approdo di Filippo II in Inghilterra, già Van Mieris 1732-35, III, p. 349, interpreta le catene in riferimento alla monetazione di Nerone e al suo *adventus* marittimo; e a p. 395 del medesimo volume una catena circonda il campo di una medaglia che celebra il viaggio di Carlo V del 1556.

¹⁸⁰ Cfr. in proposito Prochnow 1968, s.n., tavv. 25 e 76. Le fattezze del ritratto sul rovescio sono identiche a quelle della figura assisa nella prima placchetta, *Trionfo di Giannettino Doria sotto gli auspici di Andrea Doria*, alla quale già Hill attribuiva un significato dinastico (Hill 1929, pp. 500-501); per giunta, esse sono vicinissime anche al *Giannettino sacrificante* effigiato in una placchetta pubblicata di recente in un articolo (Thornton 2006, p. 831) che ignora però la nostra proposta di identificazione a proposito della medaglia (Walter Cupperi, in *DBI*, LXIV, 2005, p. 594, e in Avagnina, Binotto e Villa 2005, pp. 242-243, n. 285).

L'unico ostacolo alla lettura che proponiamo per la medaglia è costituito dal ritratto di Giannettino – difficilmente confrontabile col nostro, perché quasi frontale – conservato negli appartamenti privati di Palazzo Doria Pamphili a Roma: la forma estremamente regolare del naso, le nari sottili e il taglio delle palpebre del dipinto potrebbero in effetti essere quelli effigiati nella medaglia del 1541, ma il dipinto presenta tratti più appesantiti, un'acconciatura differente ed un mento ovalizzato e sbarbato. Dall'attribuzione della tavola ad Agnolo Bronzino (messa in dubbio solo da Emiliani 1960, pp. 77-78, che riporta un'attribuzione orale di Roberto Longhi a Francesco Salviati) è conseguita per esso una datazione intorno al 1546 sostenuta da due fattori contestuali: 1. il ritratto bronzinesco di Andrea Doria oggi alla Pinacoteca di Brera risale al suo soggiorno romano di quell'anno; 2. la data soddisfa anche il *terminus ante quem* costituito dalla data di morte di Giovanni (1547: cfr. McComb 1928, p. 81; Becherucci 1952, [p. 11]; McCorquodale 1981, p. 125). Rimane però il fatto che l'identificazione del soggetto, mai impugnata, risiede su un dato di tradizione. Per giunta, quand'anche si voglia tenere per buono la vulgata che riconosce Giannettino nel ritratto romano, sappiamo troppo poco sulla genesi del ritratto per poterne valutare l'attendibilità, e non ci risultano ad oggi altri ritratti del giovane capitano che consentano di dirimere la questione. Basterà notare che, se solo il ritratto risalisse al 1547 o al 1548, esso andrebbe considerato un'opera di restituzione.

Pare invece meno accreditabile (anche per ragioni di abito) l'ipotesi che il personaggio ritratto nella medaglia sia il quarantenne Dragut, come indurrebbero a credere di primo acchito i ceppi aperti e le catene che circondano il volto.

¹⁸¹ Le tre placchette hanno lo stesso formato: esse decoravano forse, tradotte in pastiglie o in cuoio sbalzato, il campo di una coperta libraria o i due lati maggiori di una cassetta o di un calamaio (come suggerisce Thornton 2006, p. 832). Bisogna però notare che nelle tre figurazioni sopravvissute la scala dei personaggi è disuguale: è dunque legittimo chiedersi se esse fossero davvero destinate a decorare più lati di uno stesso oggetto, o piuttosto non facessero parte di una serie in senso stretto.

¹⁸² L'attribuzione a Leoni, formulata da Molinier (1886, II, p. 19, n. 352) su basi stilistiche e biografiche, ha trovato consenso in tutta la critica successiva: cfr. Bange 1922, p. 122, n. 929; Maclagan 1924, pp. 71-72, nn. 167-1864 e 267-1864 (ottimo il n. 267-1864, 90 x 76mm); De Ricci 1931, p. 260, n. 392; Santangelo 1964, p. 38 (altro esemplare a Roma, collez. Doria); Pope-Hennessy 1965, p. 27, n. 75; Cannata 1982, p. 67, n. 60; Pollard 1989, p. 240, n. 162; Toderi e Vannel 1996, p. 68, n. 110; Davide Gasparotto, in Banzato, Beltrami

tridente e rivolge la testa verso la figura in secondo piano, che rappresenta Andrea Doria nudo, barbato e paludato come Nettuno. In piedi sul proprio carro, Nettuno-Doria, dopo avere placato i flutti col proprio tridente, affida alla figura loricata il governo dei mari ormai placati e si inabissa. Il cielo è solcato da un arcobaleno e dal volo di alcuni uccelli. La lettura proposta da Molinier, che interpreta l'iscrizione come "ANDR(ea) PATRIS AVSPITIIS [...]" ("Andrea, sotto gli auspici del padre [Nettuno]...") e il soggetto come *Andrea Doria accompagnato da Nettuno*, è stata condivisibilmente impugnata dallo Hill, che ha sciolto la parte abbreviata della legenda in "ANDR(eae) PATRIS AVSPITIIS [...]" ("sotto gli auspici del padre Andrea"), identificando Nettuno con Andrea Doria e la figura sul carro con Giannettino, suo nipote e figlio adottivo. Una conferma alle tesi di Hill proviene dal possibile modello numismatico della placchetta, un denario augusteo la cui legenda ("CAESAR . DIVI . F .") potrebbe esser stata ripresa qui sia nel collegamento legittimante tra Augusto e Caio Giulio (cioè tra Giannettino e Andrea), sia nel riferimento encomiastico al *divus* Nettuno, effigiato con tridente nel rovescio della moneta¹⁸³. La placchetta è un'allegoria della vittoria conseguita da Giannettino sul pirata Dragut nel 1540¹⁸⁴.

Se ricongiungiamo questa placchetta alla seconda, raffigurante *Andrea tra Pace e Fama* (London, British Museum), la lettura che proponiamo trova ulteriori conferme¹⁸⁵. Andrea Doria, vestito d'una corazza anticheggiante, è raffigurato mentre riceve un ramoscello di ulivo da *Fama* genuflessa; un secondo ramo gli viene offerto da *Pace*. Le allegorie alludono in chiave legittimante alle gesta che hanno consolidato la sicurezza esterna e la prosperità economica di Genova: la recente cattura del pirata Dragut (1540), la più lontana vittoria sui Mori a Tunisi (1535) e la liberazione della Repubblica dai Francesi (1528). La legenda ("VIRTVS . MAIORA . PARAT") e l'imbarcazione in secondo piano, pronta a salpare, fanno riferimento alle prossima impresa di Algeri (1541)¹⁸⁶.

La terza placchetta costituisce forse un *pendant* della precedente, giacché ritrae il solo Giannettino Doria¹⁸⁷. Genuflesso davanti ad un'ara anticheggiante e col capo devotamente scoperto, il capitano, corazzato all'antica e paludato, sacrifica un ariete fumante e liba su di un altare, dal quale si leva un serpente salutare. Lo sguardo dell'orante è rivolto verso i raggi solari, cioè verso Dio, che ha propiziato la vittoria navale contro Dragut ("DEO LARGITORI"): ad essa alludono il lauro che sorge dietro la figura, il mare tempestoso e la spiaggia. Sullo sfondo, i ruderi di un colonnato classico (un capitello è rovinato davanti all'altare) stabiliscono una continuità encomiastica tra le glorie dell'Impero romano antico e quello germanico e moderno che Giannettino serve, mentre la serpe calpestata dal capitano (come nota la Thornton, un attributo di provenienza monetale) si riferisce al nemico soggiogato o all'insidia sventata.

e Gasparotto 1997, p. 90, n. 86; Walter Cupperi, in Avagnina, Binotto e Villa 2005, pp. 242-243, n. 285. Altri esemplari sono stati segnalati in bibliografia a Oxford, Ashmolean Museum, e a Gazzada nella collezione di Guido Cagnola.

¹⁸³ *RIC*, I, p. 60, n. 1.

¹⁸⁴ Gorse 1995, p. 260. L'evento fu accolto a Genova con festeggiamenti straordinari "e quasi da trionfo" (come ricorda significativamente Sigonio 1586, c. 72v). La biografia del Sigonio restituisce in effetti un quadro di committenza in cui la morigeratezza dell'immagine pubblica di Andrea si contrappone al fasto della sua vita privata (1586, cc. 41v, 53r), che tradisce ambizioni politiche legate al suo rapporto con gli imperiali.

¹⁸⁵ Bibliografia: Hill 1929, pp. 500-501; Boccardo 1989, p. 110. Esemplare unico: BML, 89,5 x 76,5mm. Il motivo delle due allegorie è attestato già nel 1529-30 circa dalle due figure reggistema disegnate da Perin del Vaga e poste sul frontone della facciata d'ingresso a villa Doria a Fassolo: cfr. Boccardo 1989, p. 31 e p. 30, fig. 16; Gorse 1995, p. 262, fig. 61.

¹⁸⁶ Al medesimo clima allude l'iperbolica lettera dell'Aretino sopra citata (Aretino 1997-2002, II (1542), pp. 298 e ss., n. 267, 13 luglio 1541), che dipinge il Doria ormai prossimo alla riconquista del Santo Sepolcro.

¹⁸⁷ Se ne conosce un solo esemplare al British Museum di Londra (cfr. Thornton 2006, p. 828).

Tirando ora le fila di questo lungo *excursus* genovese, possiamo osservare che l'esperienza romana di Leoni e il suo incontro con gli esponenti di una cultura antiquaria più filologica di quella di Pietro Aretino cambiarono anche il modo in cui lo scultore adoperava le fonti visive classiche. Abbiamo sottolineato l'intonazione espressiva e vividamente spaziosa conferita dai modelli monetali antichi alle medaglie di Francesco Firmo e Pietro Aretino; ed abbiamo visto anche come, sin dagli anni romani, il ricorso pertinente a modelli numismatici antichi per i rovesci fosse reso possibile da schemi iconografici riconoscibili, seppur attraverso sottili forzature prospettiche. La ricorsività degli schemi era divenuta quasi un tratto di genere della medaglia coniata, e i procedimenti di selezione e combinazione dei motivi che abbiamo illustrato nei microritratti del Doria trovano ragione nelle funzioni comunicative di questa forma di medaglia.

Ma nei recti e nei versi del 1541 emerge anche un impiego dei modelli attento al significato originario e alla pertinenza della sua riproposizione, che è accompagnata anche da scelte stilistiche di segno affine: gli arcaismi costituiti dalle figurette del rovescio con la galea o da quelle rappresentate attorno al capo di Leoni hanno infatti una precisa funzione di riconoscibilità.

Dal punto di vista figurativo le placchette genovesi costituiscono anche la prima prova della maturità di Leoni che, reduce da un intenso soggiorno romano, nel 1541 condensa nelle proprie piccole fusioni il proprio ricordo di Raffaello e di Marcantonio Raimondi¹⁸⁸ e modella anatomie fibrose, massicce e umbratili, assimilate forse da Francesco Salviati (come dimostra la figura di *Andrea Doria tra Pace e Abbondanza*)¹⁸⁹. Mentre questi referenti portano Leoni ad una trattazione delle superfici sempre più mobilmente laccata e sempre meno sansovinesca, la sua matrice tardo-raffaellesca emerge anche nel compiacimento per le "fantasie" antiquarie, accurate anche nelle notazioni di genere (la *kermesse* di mostri, tritoni e tritonesse).

7. Le commissioni milanesi di Alfonso II d'Avalos, Marchese del Vasto (1542-46)

Colto l'interesse di Alfonso II d'Avalos (1502-46) per la microritrattistica, nel 1542 Leoni passò al servizio del Governatore milanese grazie agli uffici del provveditore fiscale Francisco Duarte e alle referenze di Pietro Aretino¹⁹⁰. Gli apparati che nel capoluogo lombardo si andavano approntando per il primo ingresso dell'Imperatore come sovrano (1541) si accompagnarono così ad una nuova medaglia cesarea coniata di Leone (al rovescio: "PIETAS")¹⁹¹. D'altro canto Alfonso, intenzionato a trattenere Leoni al proprio

¹⁸⁸ *IB*, XXVII, 1978, pp. 47-49, nn. 350 e 352.

¹⁸⁹ La placchetta leoniana può essere confrontata con un'opera grosso modo coeva (1548) come l'ottava scena (*Giuseppe spiega il sogno al Faraone*) degli arazzi salviateschi con *Storie di Giuseppe Ebreo*, intessuta su disegno del Salviati per Palazzo Vecchio a Firenze e ivi conservata (cfr. Alessandro Nova, in Monbeig-Goguel 1998, pp. 297-298, n. 120). Leoni poté forse vedere l'opera di Francesco Salviati durante il proprio soggiorno romano (cioè entro il 1539), ma probabilmente anche l'attenzione suscitata dal Salviati a Venezia (1539-40) poté fornire un canale per la reciproca conoscenza dei due artisti: in particolare, Pietro Aretino segnalò il pittore a Leoni nella sua lettera dell'11 luglio 1539 (Aretino 1997-2002, II (1542), p. 128, n. 118). Quel che è certo è che nel 1557 Cecchino, di ritorno dalla Francia, fu ospitato a Milano dall'amico scultore, come narra Vasari (1966-87, V, p. 529).

¹⁹⁰ Lettera di Giovan Tomaso Bruno all'Aretino, 31 gennaio 1542, in Aretino 2003-04, II (1552), p. 146, n. 133.

¹⁹¹ Bibliografia: Van Mieris 1732-35, II, p. 314; Herrgott 1752, p. 109, n. 102, tav. XXVI, fig. 102 (come moneta); Donati 1775, p. XLI (l'esemplare della collezione pisana Del Testa Del Tignoso è attribuito a Leoni sulla scorta di Vasari e Orlandi); Armand 1883-87, II, p. 181, n. 3, e III, p. 75, n. y; Bernhart 1919, p. 79, n. 177; Crippa 1990, p. 76, nn. 26A-26B; Toderi e Vannel 2000, I, p. 45, n. 37. Esemplici principali: Kenner 1892, p. 57, n. 2 (data il pezzo al 1543-44); Rizzini 1892, p. 35, n. 221; Regling 1911, p. 50, nn. 620-621; Álvarez-Ossorio 1950, p. 119, n. 153; Cano Cuesta 1994, p. 174, n. 30 (data il pezzo al 1542-45); Toderi e Vannel 2003, I, p. 50, n. 428.

servizio, lo nominò incisore dei conii della Zecca con patente del 2 febbraio 1542 (poi ratificata da un diploma cesareo nel 1543)¹⁹². Fino al 1545, e dal 1550 al 1589, lo scultore fu così attivo su un doppio binario: da un lato realizzò buona parte dei conii per monete e alcuni sigilli per la Cancelleria segreta¹⁹³; dall'altro assecondò ove possibile i *desiderata* del Governatore e della sua cerchia. Nel 1546, infatti, dopo aver tratto una maschera funeraria del Marchese per conto della vedova, Leoni si propose per l'esecuzione del suo sepolcro, che avrebbe dovuto comprendere una statua bronzea di Alfonso II. Anche se nell'immediato l'opera non venne allogata, qualcosa in più sembra essere stato compiuto negli anni sessanta per volontà di Francesco Ferdinando d'Avalos, governatore di Milano, quando l'opportunità di interventi monumentali nel capoluogo lombardo, anche a suggello di una situazione politica ormai stabilizzata, era ormai nell'aria; della scultura non resta però traccia¹⁹⁴.

Fondando l'Accademia delle Chiavi d'Oro, l'Avalos aveva creato in Lombardia un'istituzione all'interno della quale i collaboratori del Governatore, i letterati e gli artisti della sua cerchia cooperavano nelle celebrazioni poetiche, nell'elaborazione di imprese e nell'organizzazione di momenti di intrattenimento¹⁹⁵. Anche quando, alla morte dell'Avalos (1546), Leoni passò al servizio del suo successore Ferrante Gonzaga, la funzione del circolo pavese si trasmise all'Accademia dei Fenici (1550), di cui Leoni prese a fare parte¹⁹⁶. In questi ambienti egli poté legarsi al colto segretario di Ferrante, Giuliano Gosellini, e collaborare all'organizzazione di apparati effimeri (Milano 1554), giostre (Milano 1559), festeggiamenti matrimoniali (Mantova 1561) ed esequie solenni (Napoli 1572)¹⁹⁷. Sarà bene infine ricordare che Leoni fu dedicatario di un *Discorso del Contile... sopra li cinque sensi*, pronunciato all'Accademia in sua presenza e dato alle stampe intorno al 1552¹⁹⁸.

La frequentazione di letterati professionisti e dilettanti, oltre a garantire a Leoni una duratura protezione politica, favorì la partecipazione dei più dotti all'invenzione delle sue medaglie e attivò un circuito nel quale i codici celebrativi poetici e figurativi venivano riadattati alla situazione della corte milanese. Una delle espressioni medaglistiche di questa collaborazione accademica fu l'introduzione di un nuovo genere, quello della medaglia galante (cfr. cap. II.4). Fu in risposta a questo nuovo tipo di richiesta che Leoni si confrontò per la prima volta con la ritrattistica di corte milanese, dominata in quegli anni dal

¹⁹² Sull'attività di Leoni alla Zecca milanese cfr. Gneccchi 1884, pp. LXII-LXIII; Casati 1884, pp. 18-19 e 62-68; Cupperi 2002 (2), pp. 60-62, app. 1 e 6.

¹⁹³ Sui sigilli intagliati da Leoni cfr. i documenti pubblicati da Venturelli 1999 (1), p. 70, nota 14, e da Cupperi 2002 (2), p. 60, app. 4.

¹⁹⁴ Nel 1551 Girolamo Muzio pubblicò a stampa una lettera del 1546 a Maria d'Aragona in cui encomiava il bozzetto per la statua dell'Avalos: Muzio 2000 (1551), pp. 287-295. Nel 1568 Vasari scrisse che la figura stante del Marchese stava per essere fusa in bronzo (Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 203).

¹⁹⁵ Per quanto la posizione di Leoni all'interno di questo circolo non sia chiara, è noto che l'artista prese parte ad attività accademiche: una misteriosa "spiritata" è ricordata nel 1544 dall'amico Annibal Caro proprio in riferimento a personaggi (Luca Contile, Bernardo Spina) che facevano parte del sodalizio dell'Avalos (Caro 1957-61, I, pp. 304-307, nn. 225-226).

¹⁹⁶ Albonico 1990, p. 195.

¹⁹⁷ Alcune descrizioni di apparati tramandano notizie di prima mano sulle opere effimere di Leone: cfr. Centorio degli Ortensi 1559, [p. III]; Arrivabene 1561, cc. E2r-E3v; e Urbano de' Monti, *Prima parte o primo compendio delle cose più notabili successe alla città di Milano... sino a l'anno 1578*, BAM, Fondo Trotti, ms. 136 [fine XVI secolo], c. 42v. Sul catafalco allestito da Leoni a Napoli nella Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi per la morte di Sigismondo Augusto di Polonia cfr. Chrościcki 1977, p. 149.

¹⁹⁸ Luca Contile (Cetona 1505 - Pavia 1574), già al servizio del cardinal Agostino Trivulzio, giunse a Milano al seguito di Alfonso d'Avalos nel 1542, e fu poi segretario di altri due governatori, Ferrante Gonzaga e Cristoforo Madruzzo. In età avanzata fu protetto da Francesco Ferdinando d'Avalos, del quale era stato precettore (cfr. in proposito Salza 1903, pp. 25-102; sul *Discorso*, in part. 156-160; ma si veda anche l'aggiornamento fornito da Claudio Mutini, *Contile, Luca*, in *DBI*, XXVIII, 1983, pp. 495-502).

sofisticato segno di Bernardino Campi, ed è in questo contesto che lo scultore effigiò gentildonne come Tarquinia Molza, Chiara Gosellini e Ippolita Gonzaga. Delle prime due medaglie abbiamo notizia solo dalle rispettive celebrazioni in versi, ma la terza è conservata¹⁹⁹: l'innalzamento del registro formale verso toni lirici riscontrabile nella stilizzazione di questo ritratto e nell'enfasi del suo mantello sollevato dal vento corrispondeva ad un preciso precetto retorico, che il *Trattato* di Lomazzo avrebbe formulato in questi termini (1584): "nelle femine maggiormente va osservato, con esquisita diligenza, la bellezza, levando quanto si può con l'arte gli errori della natura, e così imitar i poeti quando cantano in verso le lodi loro"²⁰⁰.

Durante il suo soggiorno milanese Leoni realizzò delle medaglie anche per i signori di Vasto: quella di Alfonso ci è nota da una lettera di Girolamo Muzio alla Marchesana (1546)²⁰¹, mentre quella di quest'ultima, taciuta dal Muzio, fu richiesta a Leoni da una lettera di monsignor di Granvelle (1548) che a sua volta non ricorda quella del Marchese, quasi a indicare che questa appartenesse a un tipo distinto²⁰². Tale supposizione trova conferma in una silloge manoscritta di imprese del Doni, nella quale la medaglia di Alfonso è descritta con rovescio emblematico:

La medaglia che fece il mirabile Leone scultore al Marchese del Vasto aveva per rovescio un libro et una spada, et il sopradetto motto ["HIS DVABVS", con una spada sovrapposta a un libro], come quel signore ch'era valoroso nell'armi et nelle lettere [segue disegno]²⁰³.

Esistono poche possibilità che a tali documenti corrisponda una coppia di effigi anepigrafe pervenuteci sul diritto e sul rovescio di un esemplare unico bronzeo, seriore e poco leggibile²⁰⁴: quanto sopravvive delle arioise *silhouettes* originarie e sulla testa della figura maschile potrebbe ricordare un ritratto leoniano, ma l'originale metallico dovrebbe avere avuto una qualità esecutiva che qui manca completamente. Saremmo dunque per mettere questi due pezzi da parte, anche perché l'assenza di legende, l'attenuazione del rilievo, l'impaginazione mal centrata dei busti e il taglio anomalo di queste due figure, che ricordano il cammeo leoniano con Carlo Filippo e Isabella d'Asburgo, farebbero pensare che le due effigi possano essere state tratte per calco da gemme: un'"aghata" "dove è ritratto de in cavo il Marchese del Vasto e de rilievo la Marchesa del Vasto" è emersa recentemente nell'inventario dei beni napoletani degli Avalos nel 1571, ma non è ancora

¹⁹⁹ La medaglia di Tarquinia Molza, perduta, è menzionata da Gosellini 1574 (2), p. 113; quella di Chiara Gosellini è celebrata in Arrivabene 1553, cc. 187r-188r. Per la medaglia di Ippolita Gonzaga cfr. Van Loon 1732-35, I, p. 266; Gaetani 1761-63, I, tav. LXX, fig. 4; Armand 1883-87, I, p. 163, n. 7, e III, p. 66, n. j; Plon 1887, pp. 263-264; Habich 1924, pp. 131-134, tav. XCII, fig. 6; Babelon 1922, pp. 193 e ss.; Hill 1931, p. 199, n. 432; Sricchia Santoro 1966, p. 2; Jones 1979, fig. 137; Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 70. Esempolari principali: Rizzini 1892, p. 36, nn. 231-232; Álvarez-Ossorio 1950, p. 169, n. 173; Hill e Pollard 1967, p. 82, n. 432 (unilaterale); Valerio 1977, p. 140, n. 101 (data la medaglia al 1551, durante la vedovanza di Ippolita); Rossi 1982, p. 88, n. 41; Pollard 1984-85, III, p. 1213, n. 709; Philip Attwood, in Scher 1994, p. 154, n. 51; Cano Cuesta 1994, p. 182, n. 37; Johnson e Martini 1995, p. 122, nn. 2255-56; Rossi 1995, p. 443, n. V.90; Börner 1997, p. 173, n. 749; Attwood 2003, I, p. 105, n. 42, Toderi e Vannel 2003, I, p. 51, nn. 446-448. La copia esatta ingrandita di questo ritratto (e non di quella firmata da Trezzo, come sostiene Babelon 1922, pp. 195-199) fu scolpita in un ovato marmoreo già a Berlino prima dell'ultima Guerra Mondiale (Schottmüller 1933 (1913), p. 195, n. 313, h. x l.: 550x440mm): il rilievo potrebbe essere un falso realizzato nel XIX secolo (come fa sospettare il fatto che il marchese Quaratesi lo acquistò nel 1875 dal mercato antiquario fiorentino). La datazione qui proposta per il pezzo (1550-51) sarà argomentata nel capitolo seguente.

²⁰⁰ Lomazzo 1973-74 (1584), p. 378.

²⁰¹ Muzio 2000 (1551), pp. 287-295.

²⁰² Plon 1887, p. 252, n. 1.

²⁰³ BNCF, ms. aut. Nuovi Acquisti 267, c. 14v. Debbo la segnalazione e la trascrizione di questo passo alla gentilezza di Carlo Girotto, che pubblicherà il manoscritto nel censimento degli autografi del Doni edito a cura di Giorgio Masi in "L'ellisse. Studi storici di letteratura italiana", III.

²⁰⁴ Esemplare unico (?): Attwood 2003, I, p. 147, n. 141 (schedato come opera anonima).

stata rintracciata: la soluzione tecnica, un inaudito cammeo incavato sul verso, sarebbe confacente al virtuosismo evidenziato da Leoni nei suoi pochi lavori glittici, improntati ad una ricerca che pochi intagliatori a tempo pieno si sarebbero potuti permettere²⁰⁵.

Solo la medaglia della Marchesana può essere invece individuata con buona sicurezza in un'effigie muliebre anepigrafa (al rovescio: il *Concilio degli Dei*) che non solo ha tutte le carte in regola per essere un'opera di Leone, come osservato da Hill e Pollard nel catalogo della collezione Kress, ma presenta anche una buona somiglianza, già notata da Attwood, con una terza immagine della "D[iva] MARIA ARAGONIA", realizzata poco dopo da autore ignoto: per giunta, quest'ultimo tipo mostra rispetto alla nostro anche una sensibile dipendenza formale²⁰⁶.

Una replica metallica alquanto povera della medaglia leoniana della Marchesa fu giudicata "artificiosa" da Antoine Perrenot de Granvelle, il quale ne ammirò probabilmente il rovescio mitologico fuori dall'ordinario: il soggetto narrativo e la soluzione iconografica rendono oggi questa medaglia il prototipo del nuovo microritratto encomiastico che Leoni avrebbe elaborato per la famiglia imperiale in formati maggiori a partire dalla medaglia di Isabella d'Aviz (1543).

8. I ritratti cesarei commissionati in Italia (1541-43)

Con il 1542 Leone Leoni assunse una posizione istituzionale stabile come incisore dei conii della Zecca milanese. Nella relativa patente il governatore d'Avalos (il cui mecenatismo, come vedremo nel cap. II.4, fu segnato da numerosi episodi di importazione culturale) affermava che la nuova figura di ritrattista avrebbe conferito "onore" all'effigie imperiale, destinata a comparire non solo sulle monete, ma anche sulle medaglie emesse in occasione delle successive visite di Carlo V e dell'infante Filippo²⁰⁷. Il testo del documento conferiva al protetto di Alfonso un'importanza particolare, invitando implicitamente i sottoposti ad usargli riguardo anche nella puntualità del salario, e dichiarando che il Governatore aveva scelto Leoni dopo aver messo alla prova anche altri medaglisti di livello inferiore, tra i quali

²⁰⁵ Bernini 1996, p. 425.

²⁰⁶ Esemplari della medaglia leoniana sono pubblicati da Armand 1883-87, III, p. 226, n. A (variante ovale); Rizzini 1892, p. 87, n. 606 (nel rovescio sono identificabili Vulcano, Mercurio, Cupido, Marte, Giove e Giunone); Bernhart 1925-26, p. 89, tav. XVI, fig. 7 (esemplari unilaterali, "Art des Galeotti"); Hirsch 1908, p. 10, n. 70, tav. VII, fig. 7 (versione ovale: "unbekannte Meister 1500-50"); Hill e Pollard 1967, p. 93, n. 484 ("in the manner of Leone Leoni": la bibliografia confonde però questo tipo con quello qui discusso *infra*); Börner 1997, p. 159, n. 682 (unilaterale, "Art von Galeotti"); Attwood 2003, I, p. 148, n. 144 (unilaterale; propone l'identificazione con Maria d'Aragona e ribadisce l'accostamento a Leoni); Toderi e Vannel 2003, I, p. 158, n. 1451 (autore anonimo). La versione ovale della Kress Collection presenta un rovescio ibrido.

Il ritratto con legenda "D MARIA ARAGONIA" (che dipende dalla medaglia leoniana) ci è pervenuto sul recto di una medaglia unilaterale (Armand 1883-87, II, p. 163, n. 2) che è stata ripetutamente accostata all'aretino: Habich 1924, p. 131 e tav. XCVII, fig. 5, la ascrisse al maestro aretino o alla sua bottega, mentre Álvarez-Ossorio 1950, p. 92, n. 163, gliela attribuì senz'altro. John Graham Pollard e Philip Attwood hanno invece espresso un giudizio più cauto (Pollard 1984-85, III, p. 1402, n. 810; Attwood 2003, I, p. 147, n. 142), mentre Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel (2000, II, p. 887, n. 2737; 2003, I, p. 158, n. 1450) preferiscono mantenere la medaglia tra le opere anonime. L'effigie risale forse agli anni cinquanta, quando essa fu riprodotta alla c. 74r della *Lettura di Girolamo Ruscelli sopra un sonetto dell'illustriss. marchese della Terza alla divina signora Marchesa del Vasto* (Giovann Griffio, Venezia 1552: cfr. Croce 1953, pp. 359-365). La didascalia della xilografia, che dichiara l'effigiata trentaquattrenne, permette inoltre di collocare la data di nascita, finora ignota, intorno al 1507-08 (cfr. Giuseppe Alberigo, *Aragona, Maria di*, in *DBI*, III, 1961, pp. 701-702). A giudizio di chi scrive la medaglia in questione si lega strettamente al cammeo col ritratto di Caterina de' Medici (Firenze, Museo degli Argenti) donato alla nobildonna da Clemente VII nel 1534 in occasione del matrimonio di lei (Casarosa Guadagni 1997, p. 83; Gennaioli 2007, p. 260, n. 247). Per altre medaglie correlate cfr. qui il cap. I.4.

²⁰⁷ "[Nos Alphonsus] optavimus iandiu opificem invenire, qui artem conficiendi impressiones nummorum in officina monetarum Mediolani cudendorum optime calleret, quod et honori et servizio Caesaris Maestatis fore non dubitavimus" (Cupperi 2002 (2), p. 60, app. 1).

va senz'altro incluso Giovanni da Cavino²⁰⁸. La convergenza su nomi come Cavino e Leoni (riconducibili entrambi al canone di “falsari” dall'antico pubblicato poco più tardi, nel 1555, da Enea Vico) può difficilmente passare inosservata²⁰⁹: sin dai primi anni di governatorato l'interesse dell'Avalos si era andato concentrando su medaglisti particolarmente accreditati dalla conoscenza iconografica delle monete antiche e dall'assimilazione matura del loro linguaggio formale (un tratto raro e qualificante ancora per tutti gli anni centrali del XVI secolo).

La prima medaglia cesarea di Leoni, coniata e fusa durante la sua permanenza a Genova e promossa probabilmente da Andrea Doria, è da identificarsi con un tipo raffigurante al rovescio il *Tevere assiso*²¹⁰. La fortuna di quest'effigie cesarea si riflesse immediatamente anche nelle vicende dell'artista: il primo ritratto di Carlo realizzato da Leoni a Milano, né firmato, né datato²¹¹, ripropone infatti lo stesso tipo e risale alla medesima visita imperiale del 1541. Invitato a produrre un nuovo conio a poche settimane dal precedente, Leone ne riutilizzò il punzone per il volto, modificando solo l'attaccatura del busto. Gli apparati effimeri milanesi poterono così contare su medaglie la cui effigie era stata già approvata dall'Imperatore. A partire dall'iconografia antica, *Pietas*, e dalla sua stilizzazione, pianamente monetale, la medaglia del 1541 costituisce anche un singolarissimo episodio di apertura al linguaggio artistico già transitato dalle *enclaves* ‘romaneggianti’ del Settentrione, Genova e Piacenza, a loro volta attente in questi stessi anni alla disponibilità di Leoni²¹².

Divenuto un pensionario imperiale stabile, nel 1543 Leoni si recò a Busseto per modellare una nuova medaglia cesarea, documentata dal carteggio di monsignor Granvelle. Riteniamo di poter identificare questo tipo con la medaglia cesarea fusa che reca al rovescio un personificazione della “SALVS PVBLICA”²¹³.

²⁰⁸ Sappiamo che Giovanni da Cavino aveva celebrato il Marchese in medaglia intorno al 1538, forse in occasione della nomina di Alfonso a Governatore (Toderi e Vannel 2000, I, p. 320, n. 935, e II, p. 887, n. 2735). Alla stessa data dovrebbe risalire anche un microritratto caviniano di Carlo V il cui rovescio – che reca l'iscrizione “C(onsensu) C(aesaris)” – lascia pensare che la coniazione fosse stata autorizzata passando per il Marchese (per lo scioglimento della sigla cfr. Van Mieris 1732-35, III, p. 235, che riporta altre due medaglie analoghe di Carlo V).

²⁰⁹ Vico 1555, p. 67.

²¹⁰ Bibliografia: Luckius 1620, pp. 63-64 (interpreta il rovescio alla luce delle speranze che seguirono la rappacificazione del 1530 tra Carlo V ed il Pontefice); Armand 1883-87, I, p. 162, n. 2; Plon 1887, p. 259; Valerio 1977, p. 138, n. 95 (data il pezzo agli anni 1543-44); Toderi e Vannel 2000, I, p. 47, n. 50 (datano la medaglia al 1546, perché nell'epistolario di Leoni confondono la medaglia del Marchese col busto dello stesso soggetto al Museo del Prado). Esempari principali: Kenner 1892, p. 56, nn. 1 (data al 1543) e 1A; Rizzini 1892, p. 34, n. 218; Regling 1911, p. 51, n. 630; De Rinaldis 1913, p. 53, n. VIII.109; Bernhart 1919, p. 74, n. 161; Álvarez-Ossorio 1950, p. 119, n. 151; Cano Cuesta 1994, p. 178, n. 34 (data il pezzo al 1546-47); Johnson e Martini 1995, p. 113, nn. 2219 e 2220; Börner 1997, p. 175, n. 759 (data il pezzo al 1536); Attwood 2003, I, p. 96, n. 10 (data il pezzo al 1543); Toderi e Vannel 2003, I, p. 50, nn. 434-437. Per la datazione stilistica e iconografica della medaglia, variamente ricondotta al 1536, al 1543 o al 1546, ma mai al 1541, come invece proponiamo a testo, cfr. Cupperi 2002 (2), p. 48. Sull'iconografia di *Tevere assiso*, già proposta in una delle medaglie di Paolo III sopra discusse, cfr. *infra* il cap. II.1.

²¹¹ Bibliografia: Van Mieris 1732-35, II, p. 314; Herrgott 1752, p. 109, n. 102, tav. XXVI, fig. 102 (come moneta); Armand 1883-87, II, p. 181, n. 3, e III, p. 75, n. y; Bernhart 1919, p. 79, n. 177; Crippa 1990, p. 76, nn. 26A-26B; Toderi e Vannel 2000, I, p. 45, n. 37. Esempari principali: Kenner 1892, p. 57, n. 2 (rileva che il volto è identico a quello sulla medaglia genovese, e data il pezzo al 1543-44); Rizzini 1892, p. 35, n. 221; Regling 1911, p. 50, nn. 620 e 621; Álvarez-Ossorio 1950, p. 119, n. 153; Cano Cuesta 1994, p. 174, n. 30 (data il pezzo al 1542-45).

²¹² Per i soggiorni e le committenze di Leoni a Genova (1541) e Piacenza (1546-48 circa) cfr. Plon 1887, pp. 18-30.

²¹³ Bibliografia: Van Mieris 1732-35, II, p. 340; Herrgott 1752, p. 92, n. 51, tav. XXIII, n. 51 (segnala come fonte iconografica per il rovescio un tipo monetale traiano); Armand 1883-87, II, p. 181, n. 6; Hill 1909 (1), pp. 94-98 (attribuisce a Leoni sulla base della firma); Bernhart 1919, p. 80, n. 181; Toderi e Vannel 2000, I, p.

Una commissione ricevuta da Carlo V nella stessa circostanza portò infine Leoni a Venezia per ritrarre l'Imperatrice defunta su un conio grande per medaglie (1545)²¹⁴: l'immagine della sovrana fu intagliata a partire da una tela che Tiziano stesso utilizzava in quegli anni come modello per il suo ritratto di Isabella (Madrid, Museo del Prado)²¹⁵. Dietro questo moltiplicarsi delle effigi asburgiche nell'arco di pochi anni va rintracciata una consapevole volontà di differenziazione tecnica, formale e funzionale in diverse classi di immagini.

Lasciando tuttavia gli aspetti tipologici e sociologici del fenomeno alla seconda parte di questa dissertazione, nella quale ci occuperemo del mecenatismo dell'Imperatore, vale la pena di spendere qui alcune osservazioni sull'evoluzione linguistica tracciata dalla sequenza di medaglie che abbiamo appena elencato. Con il passaggio alle medaglie fuse, infatti, Leoni mise gradualmente a fuoco una convenzione all'antica più adatta alla valenza encomiastica e al carattere sontuario di questo formato medio, nel quale Leoni accrebbe le dimensioni delle figure per rendere più apprezzabile il loro ricercato disegno. Il cambiamento di tecnica consentì al medaglista di superare i limiti figurativi che la coniazione aveva imposto all'*imagerie* delle monete antiche.

Se la medaglia cesarea del 1543, sorta in un contesto di committenza e in un'occasione cerimoniale, partecipava ancora dei tratti iconografici monetali di quella coniata (superandola però per l'eccezionale qualità delle soluzioni figurative e architettoniche del rovescio), nell'anno successivo la medaglia dell'Imperatrice, che era stata fusa in stampi e coniata per la sola finitura, avviò una rilettura citazionale delle pose statuarie classiche che sarebbe culminata nella medaglia cesarea del 1549, dove l'Olimpo della *Gigantomachia* assomiglia a una gipsoteca delle immagini più famose del paganesimo antico²¹⁶. Un altro esempio di questa ricerca formale sarà fornito più tardi dal rovescio della medaglia di Massimiliano d'Asburgo come re di Boemia (1551)²¹⁷: l'invenzione del *Mercurio* in bilico e slanciato in avanti dal volo è raffaellesca, ma è probabile che lo schema iconografico

45, n. 38. Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 34, n. 219; De Rinaldis 1913, p. 200, n. LXI.798-799; Álvarez-Ossorio 1950, p. 118, n. 150; Cano Cuesta 1994, p. 176, n. 32 (data agli inizi del soggiorno milanese di Leoni); Johnson e Martini 1995, p. 114, nn. 2221-22; Börner 1997, p. 171, n. 740; Marina Cano Cuesta, in Checa Cremades 1998, p. 288, n. 5; Attwood 2003, I, p. 99, n. 21 (ipotizza che il rovescio possa essere riferito alla vittoria del 1547 sui Protestanti); VAT, Spagna, s.n. (ae, d. 45mm).

²¹⁴ Bibliografia: Luckius 1620, p. 95; Van Mieris 1732-35, II, p. 236; Herrgott 1752, p. 76, n. 17, tav. XX, fig. 17; Armand 1883-87, I, p. 168, n. 25 (attribuisce a Leoni); Plon 1887, p. 260, tav. XXXI, 3-4; Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 57. Esemplici principali: Kenner 1892, p. 63, n. 6; Mann 1981 (1931), p. 129, n. S351 (Leoni); Middeldorf e Stiebräl 1983, n. LVI (variante in cui al rovescio un putto regge una "Y"); Johnson e Martini 1995, p. 126, n. 2268; Börner 1997, p. 175, n. 762; Attwood 2003, I, p. 102, n. 20.

²¹⁵ La commissione dei coni è attestata dallo stesso artista in una lettera a Granvelle (primo novembre 1548): "Circa i ritrati, sarà la volta di questi che non hanno piombo per le palotole, che io ne arecherò a somme; voglio portare il ritratto della [Im]peratrice, che sua Maestà mi comandò ch'io fac[es]si in conio. Sì che io lo feci da Titia[no], come mi comandò sua Maestà [...]". La missiva, in parte lacunosa (BPM, ms. II-2267, c.158r-v), fu pubblicata da Plon 1887, p. 354, n. 2, con la lezione "scatole" in luogo di "palotole", termine che indica la perlinatura del bordo. Sulla tela usata come modello da Tiziano e Leoni (ancora non identificata con certezza) cfr. Wethey 1969-71, II, pp. 200-201, n. L20; sull'iconografia di Isabella cfr. anche Cloulas 1979, pp. 58-68.

²¹⁶ Il rovescio della medaglia per l'imperatrice Isabella, ad esempio, traduce in rilievo il gruppo antico delle *Tre Grazie* (oggi a Siena, Libreria Piccolomini) riformulando il piano di posa e la superficie dello sfondo come porzioni di uno spazio attraversabile.

²¹⁷ Bibliografia: Van Mieris 1732-35, III, p. 204; Armand 1883-87, II, p. 237, n. 4; Toderi e Vannel 2000, I, p. 70, n. 127 (Pompeo Leoni). Esemplici principali: Domanig 1896, p. 9, n. 98; Kenner 1892, p. 77, n. 13 (attribuisce a Leone Leoni); Álvarez-Ossorio 1950, p. 184, n. 154; Fučíková 1997, p. 515, n. II.215 (Praha, Národní Muzeum); Attwood 2003, I, p. 105, n. 38 (legge correttamente il titolo regale della legenda in riferimento alla designazione, e non come indicazione dell'avvenuta incoronazione).

derivasse da una statua antica²¹⁸. Elementi del repertorio iconografico monetale e statuario venivano ricombinati in termini più liberi e virtuosistici, come in una pittura di storia.

9. Anni irrequieti (1544-48)

Nella seconda metà degli anni quaranta Leoni compì una serie di viaggi e si confrontò con mecenati nuovi. Giunto nella Serenissima nel 1545, egli effigiò i mercanti Martin²¹⁹, Daniele²²⁰, Giovanni e Paolo de Hanna²²¹ (divenuti cittadini veneti originari il 2 giugno) e realizzò una nuova medaglia di Guidobaldo della Rovere. In quest'occasione il duca di Camerino esprime il desiderio di condurlo nella propria città perché ritraesse la moglie Giulia Varano e i restanti membri della famiglia²²².

Allo stesso periodo risale probabilmente anche la medaglia che Leoni conì e firmò per Baccio Bandinelli²²³: va infatti identificato con l'artista fiorentino "lo scultore che il Sansovino non degna e il Buonarroti biasima" – un personaggio che, secondo Pietro

²¹⁸ Come nota Desjardins a proposito del *Mercurio volante* di Giambologna (1883, p. 65), l'invenzione risale agli affreschi della Farnesina (il *Mercurio*, frontale, e i due *Amorini in volo*, di profilo, sono riprodotti in Fischel 1962, tavv. 240-242), ma la stessa iconografia è proposta con leggere varianti anche in un medaglione con *Danzatrice* della Loggia Vaticana (Dacos 1977, p. 279, n. XIV.b, tav. CXXIVa). La posa dell'*Amorino* alla Villa Farnesina, che col braccio levato indica dietro di sé, fu poi ripresa da Perin del Vaga in un affresco oggi perduto (*Nettuno placa le acque, ante 1533*, Fassolo, Villa Doria), ma collegato dai più ad un disegno di mano fiamminga, l'*Intervento di Mercurio*, della National Gallery of Scotland (Parma Armani 1986, p. 272, n. A.IX.6). Tuttavia, già per Paolo Giovio il *Mercurio* raffaellesco era dipinto "a similitudine di quello di marmo, il quale ancora oggidì vediamo ne la [medesima] loggia di Leone [X]" (lettera a Girolamo Scannapeco del 1534-35, in Giovio ed. 1956-58, I, p. 179, n. 60a, segnalatami da Marco Collareta). John Shearman vedeva invece la figura raffaellesca "ispirata [...] da rare figure di atleti che corrono e dal *Ganimede* Vaticano", statua il cui ingresso nelle collezioni pontificie pare però più tardo (Shearman 1983 (1967), p. 68; cfr. Helbig 1898, I, p. 255, n. 406). La critica leoniana (Vermeule 1952), seguita da quella giambolognesca più recente, si è limitata invece caparbiamente a stabilire un nesso genetico, diretto ed esclusivo, tra la medaglia per Massimiliano (dove in realtà il gesto deittico del braccio non ha altra ragione d'essere che la riconoscibilità dello schema) ed il bronzetto bolognese del fiammingo (per la cui bibliografia rinvio alla mia scheda in Paolozzi Strozzi e Zikos 2006, p. 258, n. 52): si è così trascurato il fatto che nel 1551 la figura del dio volante era da decenni un tema privilegiato dello studio dell'antico. Qualunque fosse l'esemplare di riferimento, nella medaglia leoniana il tipo del *Ganimede* di Leocare, filtrato dalla consacrazione raffaellesca e periniana come *Mercurio in volo*, si prestava a descrivere la disponibilità di Massimiliano ad assumere il governo di qualsiasi regno dello scacchiere asburgico, come sottolineava il motto "QVO ME FATA VOCANT" (sulla biografia di Massimiliano cfr. ora Sutter Fichtner 2001, pp. 50-62).

²¹⁹ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 165, n. 13; Plon 1887, p. 257; Habich 1924, tav. XCII, fig. 4; Toderi e Vannel 2000, I, p. 46, n. 41. Esemplici principali: Valerio 1977, p. 138, n. 96; Pollard 1984-85, III, p. 1228, n. 715; Philip Attwood, in Scher 1994, pp. 151-152, n. 49; Johnson e Martini 1995, p. 125, nn. 2264-66; Börner 1997, p. 170, n. 736; Attwood 2003, I, p. 96, n. 11 (nota la scelta iconografica quattrocentesca adottata per il rovescio, che è riconducibile a mio avviso ad una scelta di decoro più dimessa e commisurata al ceto del committente); Toderi e Vannel 2003, I, p. 50, nn. 431-432. Sull'iconografia dei de Hanna cfr. anche Whitcombe Greene 1885, pp. 148-153; Bergmann 1844-57, II, pp. 1-4. L'iscrizione del rovescio, "SPES MEA IN DEO", deriva da *Psalm.*, 61, 8, 2.

²²⁰ Armand 1883-87, I, p. 169, n. 29; Toderi e Vannel 2000, I, p. 277, n. 797 (rifiutano inspiegabilmente l'attribuzione a Leoni). Esemplici principali: Johnson e Martini 1995, p. 123, nn. 2257-58; Attwood 2003, I, p. 97, n. 12.

²²¹ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 169, n. 34 (Leoni), e III, p. 63, n. *jj*; Plon 1887, p. 276; Toderi e Vannel 2000, I, p. 47, n. 46. Esemplici principali: Börner 1997, p. 174, n. 754; Attwood 2003, I, p. 97, n. 13.

²²² Gronau 1933, pp. 494-495, nn. III e VI (luglio 1545).

²²³ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 163, n. 4 (con attribuzione a Leoni sulla scorta della firma); Plon 1887, p. 268; Habich 1924, tav. XCII, n. 7; Toderi e Vannel 2000, I, p. 57, n. 84; Attwood 1997, pp. 3-9 (data la medaglia a prima del 1547 sulla base della sua menzione nel *Memoriale* di Bandinelli: cfr. Colasanti 1905, p. 425). Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 35, n. 227; Hill 1912, p. 55, n. 32; Hill e Pollard 1967, p. 81, n. 428; Valerio 1977, p. 141, n. 102; Pollard 1984-85, III, p. 1232, n. 717; Johnson e Martini 1995, p. 112, n. 2213; Börner 1997, p. 170, n. 735; Attwood 2003, I, p. 99, n. 20; Toderi e Vannel 2003, I, p. 52, nn. 453-455. L'impaginazione entro un serto d'alloro riprende la medaglia leoniana dell'Aretino e il concetto del merito civico dell'artista.

Aretino, aveva scritto a Leoni nel 1552²²⁴. A giudicare dall'andamento dei ciuffi di barba, dalle movenze del panneggio e dal taglio del busto, piuttosto anomalo nella produzione del nostro, appare verosimile che Bandinelli avesse fornito anche un disegno preparatorio per il recto²²⁵.

Le commissioni artistiche che si distribuiscono tra il viaggio veneziano del 1545 e l'incontro con Ferrante Gonzaga nel 1547-48 furono seguite in buona parte dal carteggio di Pietro Aretino, che tendeva a presentarle come conseguenza di una rete di contatti da lui precedentemente fornita: i contatti con Urbino erano stati procurati da una serie di missive del letterato, che avevano preparato la prima visita dell'artista nel 1537²²⁶; e la medaglia del

²²⁴ Aretino 1997-2002, VI (1557), p. 135, n. 133. Una medaglia del Bandinelli fu interrata nelle fondamenta del coro di Santa Maria del Fiore assieme ad una medaglia di Cosimo I coniata dopo il 1537 (Colasanti 1905, p. 425). L'identificazione della prima medaglia con il tipo leoniano non è però certa, perché lo scultore fiorentino, ritratto in conio più volte, lasciò in bianco il rigo del *Memoriale* in cui intendeva riportare la legenda degli esemplari sepolti. Se teniamo però conto del fatto che l'autobiografia fu scritta entro il 1559, e che la parte bandinelliana del coro fiorentino è datata entro il 1555, l'identificazione della medaglia di Bandinelli con quella realizzata intorno alla metà degli anni quaranta da Leoni non risulta in contrasto con gli elementi a nostra disposizione. Il motto "CHANDOR ILLAESVS", iscritto nel rovescio, alludeva alle origini nobiliari rivendicate dal Bandinelli e contestate dai suoi oppositori, ma era già stato precedentemente adottato da Clemente VII per alludere alla congiura cui il Pontefice era sopravvissuto (cfr. Giovio 1556, p. 33, e Perry 1977, pp. 676-677) e, forse, anche per ribadire la purezza e la legittimità dei propri chiacchierati natali. Secondo Domenico Buoninsegni, inventore dell'impresa, il diamante, essendo il minerale più bianco, era anche l'unico materiale che i raggi solari non bruciavano e non corrompevano.

²²⁵ Si cfr. la barba della medaglia leoniana con quella della *Testa virile* del Victoria and Albert Museum, che è un rilievo autografo (Pope-Hennessy 1964, p. 445, n. 474, tav. 473); i corsi artificiosamente regolari delle ciocche di capelli e le pieghe generate dalla *fibula* sulla medaglia ricordano invece l'autoritratto del Louvre (per il quale cfr. ora Marc Bormand, in Bresc-Bautier 2006, p. 73, n. RF129) e quello, datato 1556, del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (Luisa Becherucci, in Becherucci e Brunetti 1969, I, p. 288, n. 176). Per il troncamento della spalla e del busto, si veda infine la versione dell'autoritratto bandinelliano conservata in una collezione privata di Varsavia (Galicka e Sygietyńska 1992, pp. 805-807, con un elenco aggiornato delle altre versioni esistenti e perdute; colgo l'occasione per ringraziare Massimo Ferretti, che ha attirato la mia attenzione sul problema). L'esistenza di un disegno preparatorio per la medaglia è già ipotizzata da Attwood 1997, p. 5, che ritiene di poter identificare questo modello in un autoritratto del Bandinelli tratteggiato a carboncino su di un foglio del British Museum (Ward 1988, p. 65, n. 36). A mio giudizio la proposta non convince del tutto, giacché il disegno rappresenta una fronte meno stempiata, suggerisce un taglio a mezzo buzzo e propone un robone moderno e una pettinatura affatto diversa da quella della medaglia. L'indicazione è però valida per altri versi, poiché sappiamo che Baccio fornì un modello a penna (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 14964F) per il suo ritratto a stampa, intagliato da Niccolò della Casa; per giunta, la stessa autobiografia dello scultore attesta che egli seguiva e correggeva personalmente la realizzazione delle proprie effigi a bulino (Colasanti 1905, p. 433: sull'intera questione cfr. da ultimo Fiorentini e Rosenberg 2002, pp. 34-44, che passano in rassegna le diverse incisioni che ci tramandano il volto dello scultore). Sappiamo infine che Bandinelli si prestava volentieri a fornire disegni per medaglie: in una lettera a Clemente VII dell'8 agosto 1533 (edita in Waldman 2004, p. 126, n. 227) egli dichiara di avere "ritrato el Ducha [Alessandro de' Medici] e fatoli fare una medaglia per mandarne atorno di bronzo chome questa vi mando, che se n'è gitate parecchie cintinaia"; e l'edizione giuntina delle *Vite* del Vasari ricorda che Baccio "fece fare" a Francesco da Prato, "suo amicissimo", una medaglia di Clemente VII da donare a proprio nome (Vasari 1966-87, V, p. 252), il che lascia supporre che lo scultore avesse esercitato sul ritratto un certo controllo. Mentre questo secondo tipo è già stato riconosciuto in un tipo fuso nel quale la stilizzazione della barba è innegabilmente bandinelliana (Toderi e Vannel 2000, II, p. 475, n. 1404), la medaglia di Alessandro I, pure fusa, potrebbe essere identificata qui in un tipo dello stesso Francesc da Prato (Toderi e Vannel 2000, II, p. 476, n. 1406) nel quale l'andamento dei capelli e il panneggio a lamine angolose ricordano la maniera di Baccio. Assumerebbe allora nuovo risalto il commento acido (opportunamente ricordato da Attwood 1997, p. 9) che la *Vita* di Cellini mette in bocca al Bandinelli durante l'udienza in cui Clemente VII commissionava al primo il celebre doppio d'oro con l'*Ecce Homo*: "A questi orafi, di queste cose belle bisogna fare loro e' disegni" (Cellini, I, 45, ed. 1996, p. 175).

²²⁶ Aretino 1997-2002, I (1538), p. 177, n. 110, lettera al Duca del 5 aprile 1537 (attesta il transito di Leoni da Urbino) e p. 246, n. 167, lettera all'ambasciatore veneto di Urbino, Giangiacomo Leonardi, del 20 luglio 1537.

poeta Francesco Molza, coniato a Modena nello stesso 1545, rientrava nella strategia aretiniana di esaltazione d'artisti e uomini di lettere come illustri e creatori di fama (a tal punto che il Bacci ritenne opportuno plaudere all'iniziativa in una celebre lettera)²²⁷. Al di là dell'esosità di Martin de Hanna – che ci pare di sentirsi vantare, con la sua medaglia firmata in bella vista dal ritrattista cesareo – la nuova classe medaglistica si contraddistingueva per un sensibile allontanamento dagli *standard* antiquari, rintracciabile nell'assenza di perlinatura, nel modulo ingrandito delle lettere e nei margini appena visibili della ghiera per l'iscrizione, perfettamente complanare (nella medaglia di Daniel, figlio di Martin, la ghiera epigrafica si distingue invece per l'inusuale brunitura). Proprio questa difformità – che risiede nella distanza tra la formula richiesta e la categoria dell'effigiato – minò inappellabilmente la possibilità di un seguito coerente per queste nuove tipologie.

Poco dopo la morte dell'Avalos (1546) Leoni attraversò un secondo periodo di peregrinazioni, e fu forse col concorso di Annibal Caro, segretario di Pierluigi Farnese, che egli venne assunto per breve tempo dalla Zecca di Parma e Piacenza²²⁸. Già nel 1544 Pietro Aretino, motivato a intrattenere relazioni col nuovo Duca, aveva inviato a Ottavio Farnese, genero dell'Imperatore, una medaglia cesarea fusa in tutta probabilità dall'antico protetto (1543) e passata per le mani di Francesco Franchini, poeta latino dai comprovati interessi ecfrastici²²⁹. Fu così che nel 1547 Leone incise anche i coni destinati alle province pontificie della Marca e della Romagna²³⁰.

²²⁷ Aretino 1997-2002, III (1546), p. 226, n. 248. Sulle committenze artistiche dei De Hanna si vedano anche Broulez 1959, pp. 3-11; Broulez 1965, p. VII; Cohen 1996, pp. 709-714. È opportuno notare che la lettera dell'Aretino, sottolineando che le medaglie dovevano celebrare solo persone di chiara fama e non “sarti e beccai”, finiva per stigmatizzare commissioni ambiziose come quella dei De Hanna, che Leoni, destinatario della missiva, aveva fuso nello medesimo anno (1545) sotto gli occhi del letterato. È altresì probabile che il *flagellum principum* non vedesse di buon occhio l'abuso di tipologie alte: la medaglia del mercante fiammingo, anche se completamente fusa, era di formato uguale a quella coeva dell'Imperatrice. È poi chiaro che l'enorme ed inedita iscrizione autografica a vista comparsa nella medaglia di Martin de Hanna, portando più lustro al committente che al ritrattista, stravolgeva il beneficio di fama che proveniva all'artefice dalla sua clientela eletta. I De Hanna erano certo facoltosi committenti (Tiziano e Pordenone aveva lavorato per arredare e decorare la loro dimora veneziana secondo un pretenzioso e oscuro programma di allegorie oggi perdute: cfr. Larcher Crosato 1985, pp. 166-173; e Limentani Viridis 1985, pp. 121-126), ma era il caso di fare simili regali a dei mercanti in cerca di *status symbols*, clienti che non sarebbero mai stati dei veri protettori? Da ciò l'approvazione con cui l'Aretino salutò nel 1546 la notizia che Leoni era al servizio di Ferrante Gonzaga, la cui figura dischiuse in effetti orizzonti assai nuovi per l'attività dello scultore (Aretino 1997-2002, IV (1550), p. 49, n. 38, aprile 1546).

²²⁸ I rapporti tra Leone ed Annibal Caro sono documentati da alcune lettere del 1544: cfr. Caro 1957-61, I, pp. 304-307, nn. 225-226; pp. 331-332, nn. 239-240; p. 339, n. 240, e *supra*. Non è però escluso che i due si conoscessero dai tempi del soggiorno romano di Leone, quando Annibale serviva Giovanni Gaddi.

²²⁹ Agosti 2001 (1), p. 25. Un “ritratto di sua Maestà”, che Aretino aveva inviato al Farnese “sculto in gran medaglia d'oro” per mezzo del genero del Franchini, finì in mani altrui per errore (“se il maestro qui de le poste non mi giurasse che la sì fatto imagine è stata offertale in man propria, mi crederei che a mal recapito fusse paruto di farne la volontà sua” (Aretino 1997-2002, III (1546), pp. 129-130, n. 112, lettera al Franchini del dicembre 1544). Lo stesso dono, già dato per perduto, è altrove descritto come “imagine aurea in cerchio di gran medaglia de lo incomprendibile Augusto” (Aretino 1997-2002, III (1546), p. 140, n. 127, lettera al medesimo del gennaio 1545; cfr. anche *ibidem*, pp. 138-139, n. 125; pp. 216-217, n. 232; pp. 259-260, n. 292; p. 380, n. 452; p. 385, n. 462). L'Aretino addossò la responsabilità dello smarrimento alternativamente al Franchini, al maestro della posta “Rugiero” de Tassis e allo stesso Duca, reo di non avergli corrisposto alcuna mercede; la vicenda vide comunque una felice conclusione, riflessa dai nuovi elogi di Ottavio scritti nel febbraio del 1546 (III, p. 522, n. 713). Alla stessa *querelle* fa riferimento una lettera a Cosimo I de' Medici (pubblicata dal Bonghi come anteriore al 1547, ma risalente in tutta probabilità al 1545-46: Bonghi 1880-95, I, pp. 132-133), nella quale l'Aretino domandava perdono per le sue insinuazioni a danno del De Tassis, suscitate dallo “strano modo ch'è gita la medaglia indirizzata al duca Ottaviano Farnese”. Come ha osservato Barbara Agosti, è probabile che l'esemplare in oro menzionato dal carteggio fosse stato commissionato dall'Aretino: la “gran medaglia” è però quasi sicuramente quella modellata a Busseto nel 1543, che era di

Questo secondo periodo emiliano di Leoni si concluse però nello stesso anno con l'assassinio del Duca di Parma e l'invasione di Piacenza da parte di Ferrante Gonzaga: fu allora che lo scultore si avvicinò al nuovo Governatore di Milano.

Più che sul piano catalogico (sul quale va segnalata la realizzazione di una celata per il duca Pierluigi), l'approdo alla corte di Piacenza ci interessa perché sancì la ripresa dei rapporti tra Leoni e l'ambiente farnesiano, aprendo così per lo scultore nuovi canali di aggiornamento²³¹. Riconsiderare gli spostamenti degli anni 1545-47 aiuta infatti anche a dare un'immagine meno univoca di un decennio che per Leoni fu fertile di innovazioni a livello figurativo. La medaglia di Martin de Hanna, nella sua inusitata possibilità di oggetto *king-size*, mostra nei panneggi ansati e fioriti del rovescio l'espressione più intensa e studiata del perinismo di Leoni. Persino il soggiorno piacentino sembra lasciare traccia nella maturazione di Leone, perché gli ornati architettonici dei suoi quadri marmorei con ritratti asburgici (1550-56, Museo del Prado) dimostrano il suo aggiornamento sulla fortuna farnesiana di Francesco Salviati, autore dei disegni per la cassetta realizzata dall'orefice Manno Sbarri a partire da cristalli intagliati da Giovanni Bernardi (oggi al Museo di Capodimonte)²³².

10. Carlo V e gli scambi con l'area imperiale (1549-56)

Dal 1549 lo *status* di Leoni fu riconosciuto da un nuovo privilegio imperiale, per effetto del quale egli divenne "sculptor caesareus"²³³. Pur rifiutando a più riprese, nel 1549 e nel 1556, di prestare servizio come artista stanziale, in due viaggi successivi (a Bruxelles nel 1549, e ad Augusta nel 1551) lo scultore ritrasse in teste a grandezza naturale i membri borgognoni e austriaci della dinastia, realizzando a partire da quei modelli un nutrito gruppo di rilievi, busti e statue con le loro effigi (consegnato incompleto nel 1556 e terminato dal figlio Pompeo) e progettando una statua equestre di Carlo V voluta dal nuovo Governatore per Milano, ma mai fusa in bronzo²³⁴.

modulo assai superiore ai due tipi del 1541. E se "la sembianza soprumana di Cesare" sembrò all'Aretino "vivissima ne la natura de l'arte" (Aretino 1997-2002, III (1546), p. 199, n. 204, lettera al Franchini del maggio 1545), è probabile che contribuì a tale effetto il fatto che l'effigie di Carlo V era stata modellata in cera, fusa e cesellata, mentre le sue medaglie precedenti erano semplicemente coniate; si trattava inoltre di un'"effigie e naturale e di pregio" (Aretino 1997-2002, III (1546), p. 140, n. 127, lettera al Franchini del gennaio 1545), perché plasmata o almeno riscontrata dal vero – un dettaglio cui tributeremo il giusto peso nel corso dei capitoli II.1 e II.2, ma che ci aiuta a comprendere perché un artista dotato dell'intelligenza ritrattistica di Leoni avesse sopravanzato altri medaglisti molto dotati, ma meno autonomi (come Alessandro Cesati).

²³⁰ Cfr. Affò 1788, p. 168, e Ronchini 1865, pp. 10-11.

²³¹ Ancora nel 1546 Battista Brusa, residente nella casa piacentina di Apollonio Filarete, segretario di Pierluigi Farnese, inoltrava allo scultore la posta proveniente dalla madre, che era rimasta nell'Urbe (Ronchini 1865, pp. 23-24, nn. 1-2). Nel suo carteggio con il provveditore fiscale di Milano Bernardo Spina, anche il segretario ducale Annibal Caro, alludendo alla propria amicizia con lo scultore, dichiarava di far buon viso ai "Lioni che non mordono" (Caro 1957-61, I, p. 305, n. 225, lettera del 12 agosto 1544).

²³² Per un profilo biografico di Manno Sbarri cfr. Ronchini 1874 (1), pp. 133-141. Un aggiornamento bibliografico sulla Cassetta Farnese è fornito da Christina Riebesell, in Monbeig-Goguel 1998, pp. 248-249, n. 95. La vicenda di questo manufatto (1543-61), alla cui ideazione fu interessato Claudio Tolomei, mentre i cristalli ovali furono intagliati sulla base di disegni di Michelangelo e di Perin del Vaga, dimostra eloquentemente sia il livello di sofisticazione delle commissioni che ruotavano attorno al nipote del Papa, sia l'intensità degli scambi che intercorrevano tra le arti applicate e la pittura nei centri artistici toccati dalla prima parte della carriera leoniana.

²³³ Nel novembre 1549 un privilegio cesareo (pubblicato da Casati 1884, pp. 55-56) investì Leoni della condizione di *familiaris*, del titolo di *eques auratus* e di una provvisione di 150 ducati annui come ritrattista ufficiale dell'Imperatore; l'artista mantenne inoltre la sua posizione presso la Zecca milanese ed ottenne dal Senato un'abitazione a Milano (1550), mentre Arezzo gli concesse la cittadinanza onorifica (1555).

²³⁴ Sulle statue, i busti ed i rilievi asburgici di Leoni cfr. la bibliografia fornita *supra* in partenza di capitolo; la commissione è ora ricostruita alla luce di nuovi dati sul contesto di destinazione da Cupperi 2002 (1). Nel

Per modellare dal vero i volti dei sovrani Leoni fu dapprima inviato alla corte cesarea di Bruxelles al seguito del principe Filippo d'Asburgo, che durante il viaggio si lasciò ritrarre dall'artista in una medaglia fusa²³⁵; poi, giunto nei Paesi Bassi, lo scultore poté dar prova di sé consegnando la medaglia dell'Imperatrice commissionatagli nel 1543 e portando a termine una nuova medaglia di Carlo V²³⁶ ed una di Maria d'Ungheria²³⁷.

corso del 1549 Carlo V commissionò a Leoni la propria statua intera (fusa nel 1551 con un'armatura smontabile e l'aggiunta del *Furore sottomesso dalla Virtù cesarea*); un busto in marmo dell'Imperatore (compiuto entro il 1553); un ritratto ovato in bronzo della consorte Isabella (fuso tra il 1553 e il 1555); una statua marmorea (ASM, Registri della Cancelleria dello Stato, XXII, 9, c. 31v), probabilmente quella del sovrano sbazzata nel 1553; due bronzi, cioè una statua dell'Imperatrice e un busto di Carlo V (modellato entro la fine del 1553: cfr. Cupperi 2008) e due bassorilievi marmorei con le effigi affrontate della coppia imperiale, per un totale di quattro ritratti in marmo e quattro in bronzo. Alle opere richieste da Carlo dopo il 1554 si aggiunsero poi, forse per iniziativa dello scultore, una statua intera e un busto dell'imperatrice Isabella, che non giunsero oltre una sommaria sbazzatura: le due opere, custodite come le precedenti al Museo del Prado di Madrid, sarebbero infatti state scolpite dal figlio Pompeo, che avrebbe mutato la seconda in un ritratto di Maria d'Ungheria. Quest'ultima alloggiò invece a Leoni la fusione di quattro statue bronzee di cui Leoni aveva modellato le teste nel 1549 (*Carlo V, Eleonora, Maria e Filippo d'Asburgo*): non furono però fuse che la terza (1553) e la quarta (1551, rinettata entro il 1553 ed esposta pubblicamente a Milano in occasione delle prime nozze dell'infante nel 1554). Neppure le teste "in rilievo e quanto le naturali" promesse a Ferrante Gonzaga furono compiute (Campori 1855, p. 286, n. 1).

A proposito della statua equestre milanese, non è stato notato che ancora nel 1550 Luca Contile celebrò gli sforzi di Leoni per non "lasciarsi superare da l'Antonin il Pio", cioè dal *Marco Aurelio a cavallo* delle collezioni capitoline romane (Aretino 2003-04, II (1552), pp. 235-236, n. 245): la lettera dimostra che nel 1550 Leoni lavorò effettivamente all'ideazione del gruppo scultoreo.

Uno sguardo alla produzione statuaria di Leoni conferma gli orientamenti delineati dalla sua medagliistica negli anni quaranta e cinquanta. Le statue, i busti ed i rilievi fusi e scolpiti per Carlo, Maria e Filippo d'Asburgo rivelano infatti una cultura figurativa sedimentata tra Veneto e Lombardia. Il nudo asciutto del *Carlo V che trionfa sul Furore*, ad esempio, è memore di statuette venete come l'*Ercole e Anteo* della National Gallery of Art di Washington D.C., già attribuito a Francesco da Sant'Agata ma ascrivito a Camello dal Pope-Hennessy (1963 (2), pp. 22-23), o come l'*Ercole* in legno di bosso della Wallace Collection di Londra, firmato dal medesimo "Francesco orefice" e parimenti databile entro il 1528 (sulle due opere cfr. rispettivamente Dieter Blume, in Beck e Blume 1986, p. 403, n. 99, che data il bronzetto al 1520 circa e la statuette in legno al 1510 circa; e Mann 1981 (1931), p. 101, n. S273 tavv. 68 e 85, per il quale l'*Ercole* in bosso è invece databile intorno al 1510). I panneggi della *Maria d'Ungheria* e l'attitudine del *Filippo II* confermano invece i debiti di Leoni rispetto alla plastica di Iacopo Sansovino, mentre la resa analitica delle barbe filiformi trova riscontro nella sua scuola e, forse, nella frequentazione leoniana di stampe tedesche – un indizio tardo sull'apprezzamento di quest'ultime all'interno della bottega dell'aretino ci viene dalla stima dei beni posseduti da Pompeo a Madrid, tra cui figurano diversi album "de Alberto y Lucas" da Leida (Estella Marcos 1994 (2), p. 135), ma è evidente che la fortuna lombardo-veneta di Dürer è un dato di cultura importante anche per la formazione di Leone –.

La maniera ricca di Leoni tendeva una *veritas* disseminata ad arte di composti accidenti e basata (al di là della sua fortissima tensione stilistica) sullo studio dal vero (non è forse un caso che una delle novelle leoniane del Malespini sia basata su un cadavere trafugato dallo scultore per fare "notomie": Malespini 1609, libro II, XI, cc. 28v-33r; e XLI, 164v-168r). Per certi versi l'unica esperienza parallela in ambito lombardo (come notato da Sricchia Santoro 1966, p. 6) fu quella di Antonio Campi, che in alcuni ritratti risulta decisamente affine al nostro: il suo disegno del volto di Cristina di Danimarca a matita nera (sul quale vd. Francesca Buonincontri, in Gregori 1985, pp. 317-319, n. 3.1.8) può essere ad esempio confrontato con la statua bronzea leoniana di Maria d'Ungheria.

²³⁵ Bibliografia: Van Mieris 1732-35, II, p. 224; Armand 1883-87, I, p. 164, n. 11 (attribuisce a Leoni sulla scorta della firma), e III, p. 68, n. n; Plon 1887, p. 259; Habich 1924, tav. XCI, fig. 7; Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 60. Esemplici principali: Kenner 1892, p. 60, n. 3; Rizzini 1892, p. 36, n. 237; Domanig 1896, p. 5, n. 46; Álvarez-Ossorio 1950, p. 148, n. 159; Valerio 1977, p. 139, n. 97; Pollard 1984-85, III, p. 1227, n. 714; Cano Cuesta 1994, p. 180, n. 35; Johnson e Martini 1995, p. 120, nn. 2246-47; Börner 1997, p. 171, n. 741; Marina Cano Cuesta, in Checa Cremades 1998, p. 290, n. 7 (Madrid, Istituto Valencia de don Juan; nota che il medesimo soggetto fu proposto nel 1549 da uno degli archi trionfali eretti a Malines per l'arrivo del Principe); Attwood 2003, I, p. 99, n. 22; Toderi e Vannel 2003, I, p. 51, nn. 439-440.

²³⁶ Bibliografia: Van Mieris 1732-35, III, p. 182; Armand 1883-87, I, p. 162, n. 1 (attribuisce a Leoni); Plon 1887, p. 260, tav. XXXI, figg. 1 e 2; Simonis 1904, p. 30; Bernhart 1919, p. 75, n. 163.2; Vermeule 1952,

Nel 1551 Leone ritrasse a tutto tondo e in medaglie Ferdinando d'Austria e il figlio Massimiliano²³⁸, ed entro tale data realizzò anche i microritratti metallici dei due ministri imperiali che lo avevano accolto a corte, Antoine Perrenot de Granvelle e Luis de Ávila y Zúñiga, dei quali ci occuperemo più approfonditamente nei prossimi capitoli²³⁹.

Fu infine durante questo secondo viaggio che Leoni donò all'Imperatore un'eccezionale sardonice con le effigi *iugate* di Carlo e Filippo nel recto, e quella di Isabella d'Asburgo nel verso (New York, Metropolitan Museum)²⁴⁰. L'opera, esito estremo dell'assimilazione rinascimentale del cammeo al genere della medaglia, è una crasi tra il tipo ritrattistico con le effigi di due cesari, adottato nella monetazione romana imperiale in prossimità delle successioni, e quello con due coniugi appaiati, noto al Rinascimento attraverso diverse gemme antiche²⁴¹. Lo spessore straordinario dello strato bianco superficiale presente sulla sardonice permise di spingere l'intaglio dei busti fino a definire mezze figure nel senso della longitudine e a disegnare arabeschi sulle armature e sui broccati. Un terzo strato minimo, di posizione intermedia rispetto al fondo rosato, consentì di raffigurare dietro la nuca di Carlo il fulmine di Giove²⁴².

coll. 505-510; Vermeule 1955, coll. 467-469 (pubblica il modello in cera, allora conservato nella collezione privata di Benjamin Welling a Detroit); Valerio 1977, p. 139, n. 98; Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 38 (confuso con altri numerosi tipi ibridi, già attestati da Van Mieris 1732-35, II, pp. 259 e 454, e identificati come seriori da Kenner 1892, p. 63, n. 4a). Esempari principali: Kenner 1892, p. 62, n. 4 (riferita alla battaglia di Mühlberg e datata *post* 1547); Domanig 1896, p. 5, n. 43; Hirsch 1908, p. 16, n. 122 (datata 1550); Regling 1911, p. 51, n. 626; Hill 1931, p. 198, n. 426; Hill e Pollard 1967, p. 81, n. 426; Valerio 1977, p. 139, n. 98 (unilaterale); Cano Cuesta 1994, p. 181, n. 36; Johnson e Martini 1995, p. 113, nn. 2217-18; Marina Cano Cuesta, in Checa Cremades 1998, p. 289, n. 6; Attwood 2003, I, p. 101, n. 24.

²³⁷ Bernhart 1919, p. 75, n. 163.5, e tav. XIV, fig. 163.5 (ag. d. 72 mm), a Vienna. L'unico altro esemplare a me noto, segnalatomi dalla dottoressa Orsolya Rethelyi, è conservato al Museo Storico di Budapest ed è a sua volta in argento.

²³⁸ Sulla medaglia di Massimiliano d'Asburgo cfr. *supra*. Per quella di suo padre Ferdinando I cfr. Armand 1883-87, II, p. 236, n. 1 (non attrib.); Habich 1924, tav. XCI, fig. 5; Toderi e Vannel 2000, I, p. 57, n. 86. Esempari principali: Kenner 1892, p. 76, nn. 11-12 (attribuito a Leoni, con rassegna delle copie tarde e dei reimpieghi per altre medaglie); Rizzini 1892, p. 176, n. 702; Hirsch 1908, p. 55, n. 675; Börner 1997, p. 176, n. 767; Attwood 2003, I, p. 104, n. 36.

²³⁹ Lettera dello scultore a Ferrante Gonzaga del 30 marzo 1549, in Ronchini 1865, p. 26, n. V. Per la medaglia di Luis de Ávila y Zúñiga e la sua attribuzione a Leoni cfr. Bernhart 1925-26, p. 70 (esemplare unico in piombo, già a Monaco di Baviera), e Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 68. Come dimostrano le tavole allegate, la paternità leoniana del pezzo, mai riprodotto sinora, può essere agevolmente confermata. Sulla figura dell'Ávila, storiografo e consigliere di Carlo V, ritorneremo nel cap. II.1. Per le medaglie leoniane di Antoine Perrenot de Granvelle cfr. il cap. II.4 e *infra*.

²⁴⁰ Kris 1932, p. 18; Pérez de Tudela, in Checa Cremades 1998, p. 537, n. 181.

²⁴¹ Gemme con figure coniugali *iugate* compaiono per esempio nell'inventario delle collezioni di Fulvio Orsini (1606): "Amethysto con due teste di Papiniano e Plautia" (Nolhac 1884 (1), p. 161, n. 171); "Corniola grande con due teste, l'una di Nerone figliuolo di Germanico, in giovenile età, et l'altra di Julia, nipote di Tiberio" (p. 168, n. 335).

²⁴² In Spagna come in Italia, il cammeo non costituiva che la forma più pregiata della medaglia da collezione: essendo un ritratto autorizzato, si tendeva addirittura a replicarlo in metallo, come avvenne puntualmente per l'opera di Leoni. Dal recto del cammeo con *Carlo V e Filippo II* deriva infatti un diffuso tipo medagliatico che reca al recto l'iscrizione ". IMP . CAR . V . ET . PHI . PRINC . HISP"; e al verso, in un nastro tra le colonne: "PLVS OVLTRE"; sul pezzo in questione cfr. Van Mieris 1732-35, III, p. 233; Herrgott 1752, p. 96, tav. XXIV, fig. 63; Armand 1883-87, II, p. 182, n. 12 (anonimo), e III, p. 71, n. p (Leoni); Plon 1887, p. 266 (Leoni); Bernhart 1919, p. 78, n. 172; Toderi e Vannel 2000, I, p. 56, n. 83 (Leoni). Esempari principali: Rizzini 1892, p. 35, n. 222 (Leoni); Domanig 1896, p. 5, n. 48 (attribuita a Leone Leoni e classificata come replica dal cammeo); Kenner 1886, p. 71, n. 8 (Leoni); Hirsch 1908, p. 16, n. 124; Regling 1911, p. 53, n. 653 (attribuita a Leone Leoni); De Rinaldis 1913, p. 53, n. IX.100-111 (anonimo); Álvarez-Ossorio 1950, p. 123, n. 158; Valerio 1977, p. 140, n. 100 (Leoni); Middeldorf e Stiebrl [1983], n. LVII; Johnson 1990, p. 115, n. 64; Cano Cuesta 1994, p. 185, n. 38 (Leoni); Johnson e Martini 1995, p. 118, nn. 2226-27 (Leoni); Börner 1997, p. 176, n. 764 (Leoni); Attwood 2003, I, p. 107, n. 48 (Leoni); Toderi e Vannel 2003, I, p. 52, nn. 450-452; VAT, s.n. (ae). Non si tratta però di un'opera autografa di Leoni, come si è voluto credere quasi per

Tra le opere medaglistiche di modulo medio si segnalano per qualità i ritratti realizzati a più riprese per Antoine Perrenot de Granvelle: nel rovescio con *Nettuno che placa le acque* la combinazione di motivi iconografici antichi, già sperimentata nelle placchette genovesi, si estende alle medaglie, portando a compimento il loro avvicinamento al genere delle “storie” attraverso un’artificiosa veduta prospettica (che Leoni vanta in una lettera del 10 agosto 1555).

Circa poi l’*isthoria* [*sic*] del «DVRATE» non mi sono curato di fare un rovescio tutto pieno di cani che non havesse rilievo a guisa d’un panno d’Arasa, ma [ho] accennato il «et timidos nautas canis lacerasse marinos [*scil. marinis*]» in due luoghi, atendendo a la prospetiva e de l’acqua e de le figure con i suoi lontani, co’ l’invenzione del Netuno, il quale, mentre aqueta il mare, difende Tetide, furatagli da il tal mostro marino, che a-ccapo di sotto s’atuffa ne l’aque. Il tritone giovine, che con ambe le mani aperte suona, dà inizio de la nuova tranquillità del mare. Ho anche in quella suprema barca espresso gli omicidi de i timidi marinai getati ne l’aque; le quali cose però non si partono da l’*historia*²⁴³.

L’importanza di questa dichiarazione di intenti (edita da Plon con diversi travisamenti testuali di sostanza) è stata del tutto trascurata. Non solo la lettera di Leoni contrappone la propria resa prospettica a mezzo rilievo all’alto rilievo monetale in uso nella prima metà del XVI secolo, ma afferma anche la necessità di un’*inventio* in cui il motivo atteso dallo spettatore venga subordinato a giunte pertinenti e l’azione centrale venga affiancata da un’arguta *varietas* di atti collegati per reazione, secondo una sorta di unità di tempo e di luogo: il rovescio di medaglia si trovava promosso a ‘pittura di storia’ e ad oggetto d’*ekfrasis*²⁴⁴.

Ma la lunga ‘dichiarazione’ leoniana si sofferma anche sul motivo iconografico e sulle sue fonti: giacché nella sua lettera dell’11 gennaio, monsignor Granvelle aveva concesso carta bianca all’artista (“facciate quello vi parrà per il cunio così per la medaglia come per il reverso”), Leoni ritenne utile argomentare le scelte compiute²⁴⁵. Intervenendo in una serie metallica dominata da rovesci monotematici, lo scultore volle affermare la propria originalità anche nell’invenzione, che egli aveva variato incrociando l’*allocutio* di Enea ai compagni, fonte del motto “DVRATE” (*Aen.*, 1, 207), con un passo delle *Bucoliche* che

esclusione: nei numerosi esemplari conservati la bassa definizione del rilievo (che pure è molto agevole), lo spessore considerevole del tondello, i caratteri epigrafici e la stilizzazione dei flutti nel rovescio non trovano confronto tra i microritratti fusi dallo scultore aretino. Fu un altro artista a trarre uno stampo dalla doppia effigie del cammeo (sacrificando il dettaglio troppo sottile del fulmine intagliato dietro la nuca di Carlo) e a corredarlo di una ghiera con la legenda e di un rovescio pertinente (una fase intermedia di questo procedimento è attestata dall’esistenza di esemplari unilaterali ovali fusi in piombo: cfr. Habich 1924, tav. XCI, fig. 4; Attwood 2003, I, p. 104, n. 34).

Il rovescio per la versione in bronzo del cammeo è ricondotto da Plon a un “conio delle medaglie con il toso” menzionato nella lettera scritta da Leoni a monsignor de Granvelle il 14 agosto 1555 (APM, ms. II-2271, c. 98r, in Plon 1887, p. 370, n. 39, e p. 266), ma la medaglia cui si riferisce la missiva è in realtà un ritratto del Perrenot (cfr. *infra*, cap. II.3); del resto, il tipo con *Colonne d’Ercole entro collare del toson d’oro* non è fuso, bensì coniato (sulla questione cfr. Cupperi 2002 (2), p. 52).

²⁴³ APM, ms. II-2271, c. 10r (edita con lezioni divergenti in Plon 1887, p. 374, n. 48). La citazione contenuta nella lettera è da Verg., *Egl.*, 6, 74-80: “Quid loquar, aut Scyllam Nisi, quam fama secutast / candida succinctam latrantibus inguina monstros / Dulichias vexasse rates et gurgite in alto / a timidos nautas canibus lacerasse marinis; / aut ut mutatos Terei narraverit artus, / quos illi Philomela dapes, quae dona pararit, / quo cursu deserta petiverit et quibus ante / infelix sua tecta super volaverit alis?”. Sulla medaglia cfr. in generale Armand 1883-87, II, p. 255, n. 36; Casati 1884, p. 54; Plon 1887, p. 266 (Leoni); Armand 1883-87, III, p. 70, n. M; Bernhart 1920-21, p. 113, n. 3; Venturi 1937, p. 413; Toderi e Vannel 2000, I, p. 56, n. 81; Smolderen 2000, p. 300, n. VIII. Esemplari principali: Valerio 1977, p. 141, n. 103; Cano Cuesta 1994, p. 187, n. 41; Johnson e Martini 1995, p. 128, n. 2279.

²⁴⁴ Il paragone con le arti maggiori e con i gradi formati è anche alla base dell’interazione tra la scena coniatà e lo spazio dello spettatore che Leoni immagina per palesare il carattere “aspro” del *Nettuno* (“il rovescio potrà ben dargli di che dire, perché il *Nettuno*, se ben brava, non potrà dargli del tredente”).

²⁴⁵ La lettera di Granvelle a Leoni è qui pubblicata per la prima volta nell’app. II, n. 9.

descrive una tempesta con l'intervento di Scilla e creature mostruose (questo secondo passo, *Egl.*, 6, 74-80, è citato nella lettera). Il rovescio leoniano si basava dunque su di un procedimento filologico che non solo “non si dipartiva dall'istoria”, ma trovava anche ulteriori possibilità di intreccio con fonti visive antiche: la raffigurazione di Teti caudata è infatti palesemente basata su di un denario siciliano (40 a.C.) noto anche a Pirro Ligorio²⁴⁶. Anche nelle medaglie di modulo grande il capolavoro di Leoni si colloca nell'ambito della committenza del Granvelle, della quale tratteremo più diffusamente nel cap. II.3: il rovescio con l'*Unicorno che purifica le acque* (ante 1561) rielabora un soggetto abbastanza comune dando vita a una vertiginosa composizione addensata di scorti, popolata di innumerevoli varietà botaniche e zoologiche ed animata da distinti episodi di vita selvatica²⁴⁷. Non sorprende che in questi stessi anni i rovesci paesistici leoniani si affermassero immediatamente come invenzioni figurative esemplari, reimpiegabili in altri *media* e come decorazioni ambientali²⁴⁸: in qualche momento tra la posa della prima pietra nel 1558 e la sospensione dei lavori nel 1572, nei pennacchi del cortile d'onore di Palazzo Marino vennero infatti inseriti due rilievi che riproducono i rovesci con *Ercole e i giganti* e *Il ratto di Proserpina*, realizzati da Leoni per le medaglie di Ferrante ed Ippolita Gonzaga²⁴⁹. Come ai tempi del Moderno, la microplastica tornava ad essere il settore più avanzato delle arti congeneri alla scultura e finiva per fornire alla decorazione architettonica un repertorio di ‘invenzioni’ divenute non meno classiche delle iconografie antiche²⁵⁰. Giacché nessuna delle storie rappresentate sulle pareti di Palazzo Marino è dedotta dall'antico, c'è anzi da chiedersi se in questo caso la ripresa su scala monumentale di due rovesci medaglistici contemporanei non sia da intendersi come un corrispettivo figurativo del carattere insistentemente e orgogliosamente moderno del partito architettonico.

11. Medaglie per donne milanesi (1550-51)

La medaglia realizzata da Leoni nel 1550-51 per Ippolita, figlia del governatore Ferrante e ambiziosa nipote d'Isabella d'Este, ci aiuta anche a cogliere quanto il soggiorno dello scultore in Lombardia e le commissioni dei luogotenenti asburgici, provenienti da esperienze visive centroitaliane e mantovane, avessero apportato stimoli nuovi ad una personalità artistica molto attenta al proprio aggiornamento figurativo. I risvolti particolarissimi del drappeggio di Ippolita, spiralizzati attorno al collo, flessi senza soluzione di continuità e ritmati in forma sottilmente varia dalle ombre in cui scalano,

²⁴⁶ *RRC* 1974, tav. LXII, n. 511/4c (al recto la statua di Nettuno eretta sul faro di Messina). Cfr. Ligorio, XXI, c. 54r.

²⁴⁷ Van Loon 1732-35, I, p. 48, n. 1; Armand 1883-87, II, p. 255, n. 34; Bernhart 1920-21, p. 114, n. 7; Toderi e Vannel 2000, I, p. 51, n. 61; Smolderen 2000, p. 300, n. VII (con una attribuzione ad “anonyme: Iacopo da Trezzo?”). Esempari principali: Cano Cuesta 1994, p. 189, n. 42 (Leoni, seguita dalla bibliografia successiva: l'esemplare considerato, conservato al Museo del Prado, presenta una magnifica lavorazione a freddo che distingue la livrea degli animali attraverso punzonature e cesellature); Börner 1997, p. 174, n. 756.

²⁴⁸ A partire dalla fine del XV secolo e per tutta la prima metà del XVI la decorazione architettonica lombarda attinse frequentemente ai soggetti mitologici forniti dalle placchette: uno dei casi più eclatanti in tal senso è quello del Moderno, le cui invenzioni si trovano copiate in numerosi edifici privati milanesi, cremonesi e bergamaschi dei primi decenni del Cinquecento (per un elenco non esaustivo cfr. Agosti 1990, pp. 57 e 90, nota 41; e Walter Cupperi, in Avagnina, Binotto e Villa 2005, pp. 215-219, nn. 244, 246, 249). Su tutta la questione debbo al prof. Marco Collareta utilissime segnalazioni e suggerimenti.

²⁴⁹ Sulla storia dell'edificio, progettato da Galeazzo Alessi per il banchiere Tommaso Marino (che ritroveremo nei capp. I.3 e I.4 come committente di medaglie attribuite ad Annibale Fontana e a “PPR”) cfr. Bologna 1999, pp. 27-32; i rilievi che copiano le invenzioni leoniane sono riprodotti alle pp. 135 (in controparte rispetto alla medaglia) e 139. La deduzione iconografica è segnalata già da Scotti 1977, p. 105, e da Lanza Butti 2005, p. 61, che la leggono, poco convincentemente, come un “omaggio ad uno dei più importanti artisti attivi a Milano in quel periodo” (Lanza Butti).

²⁵⁰ Sul fenomeno delle decorazioni architettoniche basate su placchette, particolarmente diffuse in Lombardia tra il XV e gli inizi del XVI secolo, cfr. ora Leino 2006, pp. 111-126.

fanno pensare ad un tardivo avvicinamento di Leoni a Giulio Campi, artista che l'aretino poté forse conoscere già a Piacenza nel 1545 o a Cremona nel 1549, e del quale vide sicuramente, esposta nella propria parrocchia milanese di Santa Maria della Scala, la pala d'altare del 1550²⁵¹. Ancora nei panneggi della medaglia di Michelangelo del 1561 (letta finora nell'alveo di un percorso stilistico romanizzante e 'manierista')²⁵², Leoni potrebbe in realtà aver guardato Giulio, che di lì a poco, con la Crocifissione per la Cappella Taverna in Santa Maria della Passione e l'avvio delle ante per il Duomo (1567), avrebbe portato a Milano i frutti della propria maturità, riflessi ancora nei panneggi spezzati della statua di Ferrante I a Guastalla, modellata e gettata da Leone tra il 1561 ed il 1564²⁵³.

Nel quadro così delineato (entro il quale va richiamata anche la medaglia per Maria d'Aragona) bisognerà infine accennare ad un'ultima medaglia muliebre, raffigurante la cortigiana "Danae". Da tempo ascritta a Leoni, l'opera può essere inclusa nel suo catalogo solo con riserve²⁵⁴: basterebbero infatti la qualità più univocamente lombarda dello stile, il rilievo appiattito e la pesante forma trapezoidale del busto a giustificare una diversa attribuzione del ritratto della cortigiana che lo scultore frequentava nel 1551. L'artista toscano (a tale data ormai impegnato nelle sue prime imprese statuarie) fu probabilmente il committente dell'opera e l'inventore del vanaglorioso motivo encomiastico suggerito nel rovescio a proposito della cortigiana (*Danae amata da Giove*), della quale abbozzò forse il ritratto durante un momento di intimità; ma egli non fu l'esecutore dell'opera, come prova un passo del suo carteggio la cui erronea interpretazione, a partire da Plon e da Valton, ha finora indotto a credere autografa la medaglia:

Il reverendo prete Battista [...] vi porta certe cose, più sue che mie. *Et in primis* il retratto de quella, ch'io sono stato a torto incolpato qui a Milano [...]. Dicono alcuni che a questa bella e lasciva e onesta pu... [*sic*] ho dato otto degli scudi per far etc. Io non voglio se non remetermi ne l'altrui giudizio, e meritando castigo, eccomi pronto ad accettarlo. La ho batizata per Danae. La favola si sa da sé; e se Iove li piove addosso d'oro, io forse li ho fatto plover piombo. Ma caso che fusse stato oro, che diavol si terebbe? Mirate bene il fronte, il naso, l'ochio nero, la bocca vermiglia, e' capei d'oro, e' denti divini, l'onestà con la lascivia. E se così è, come ogni persona che la vede tiene, che error sarebbe stato il mio? E se non fosse

²⁵¹ Mi pare invece fuorviante la lettura della medaglia gonzaghesca offerta da Francesco Rossi, che parla di uno spostamento dal "discorso manierista" al "naturalismo" di Giovambattista Moroni in una sede, la mostra dei Campi, che avrebbe invece facilitato ben altri accostamenti (F. Rossi, in Gregori 1980, p. 356, n. 5.9).

²⁵² Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 163, n. 6; Plon 1887, p. 270; Fabriczy 1904 (103), tav. XXXIX; fig. 2; Hill 1912, p. 60, n. 40; Habich 1924, p. 133 e tav. XCII, fig. 2; Vasari 1962 (1568), I, p. 109, e IV, pp. 1735-38; Carrara 1996, pp. 219-225; Collareta 1998, p. 68; Toderi e Vannel 2000, I, p. 58, n. 90. Esemplici principali: Gaetani 1761-63, I, tav. LXXIII, fig. 4; Rizzini 1892, p. 35, nn. 228-229; Alvarez-Ossorio 1950, p. 111, n. 172; Hill e Pollard 1967, p. 81, n. 429; Valerio 1977, p. 143, n. 107; Pollard 1984-85, III, p. 1234, n. 719; Philip Attwood, in Scher 1994, p. 155, n. 52; Cano Cuesta 1994, p. 190, n. 43; Johnson e Martini 1995, p. 112, nn. 2214-16; Börner 1997, p. 171, n. 738; Attwood 2003, I, p. 111, n. 61; Toderi e Vannel 2003, I, p. 52, nn. 456-459 (esemplare in argento ottimo, forse autografo).

²⁵³ Sulla cronologia del gruppo statuario di Guastalla, rappresentante *Ferrante I Gonzaga che trionfa sull'Idra e su di un satiro*, cfr. Cupperi 2002 (1), pp. 83-124.

²⁵⁴ L'attribuzione della medaglia (iscr. r/: "· NON · ABSQE · PLVVIA · DANAE ·"; London, British Museum, esemplare unico e unilaterale, in Attwood 2003, I, p. 106, n. 47) accettata poi da tutta la bibliografia (si vedano Rodocanachi 1907, p. 76; Hill 1920-21, p. 16, n. 70; Bernhart 1925-26, p. 73; Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 71), risale a Valton 1905, pp. 496-498. Plon 1887, pp. 264-265, identificava invece la medaglia della prostituta con quella della "bella Felipina" modellata da Leoni in cera e poi fusa in più repliche bronzee da un orefice di monsignor de Granvelle (Plon 1887, p. 366, n. 32, lettera del prelato s.d., ma del 1551); questo secondo microritratto è però quello di Filippina Welser, amante e poi consorte di Ferdinando II d'Asburgo (sulla sua biografia cfr. ora Rauch 1998, pp. 5-8). L'autografia di questa seconda medaglia, insistentemente ascritta al nostro (Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 72), andrà al contrario ripartita tra questi e Jacques Jonghelinck, l'"orefice" che secondo la lettera di Granvelle portò a termine la cera leoniana conferendole l'aspetto laccato e la minuzie di particolari del ritratto metallico che conosciamo.

ch'io non voglio parer arogante, alegarei il detto de l'Evangelo: «Qui sine peccato...»²⁵⁵.

L'artista nominato nella lettera, altrove chiamato “frate Batista Aretino”²⁵⁶, era un parente o un collaboratore anziano di Leone che di lì a qualche mese sarebbe andato a infoltire le fila dei fonditori al servizio di Antoine Perrenot de Granvelle; forse è la stessa persona che collaborò anche agli apparati allestiti a Firenze per accogliere Giovanna d'Austria²⁵⁷. Una lettera di Ferrante Gonzaga ad Antoine Perrenot lo definisce inoltre “pre(te?)”, “padrino” di Pompeo Leoni e “huomo di singolare bontà et così virtuoso, che merita di essere aiutato da chi può farlo”²⁵⁸. Ad ogni modo, l'esecuzione della medaglia “più sua che” di Leone potrebbe avere comportato dal parte del chierico interventi di completamento, rimodellazione, impaginazione e finitura non facilmente delimitabili (soprattutto se Battista lavorava con uno stile non troppo dissimile da quello del suo capo bottega).

Al di là delle piacevoli mistioni di aulico e profano che la Casa Aureliana di Leone in via Aretina doveva offrire, l'ecfrasi sopra citata varrà anche a testimoniare le circostanziate funzioni comunicative che accompagnavano, sulla scia dei commenti malevoli, la pubblicazione di simili medaglie galanti.

12. Dopo il 1556: la committenza lombarda

Morti Carlo V (1558), Maria d'Ungheria (1558), e Ferrante Gonzaga (1557), Leoni prese a lavorare soprattutto a Milano, riuscendo a declinare un'imminente quanto sgradita convocazione alla corte spagnola grazie all'intercessione di monsignor de Granvelle e all'emergere di un degno sostituto, il figlio Pompeo Leoni (cfr. cap. I.5). I nuovi committenti dell'aretino furono personalità già legate alla corte cesarea e ai modelli ritrattistici proposti agli Asburgo, come il generale Giovambattista Castaldo²⁵⁹ e il terzo Duca d'Alba²⁶⁰, che richiesero al nostro dei busti. Una statua ritratto di Ferrante Gonzaga (1560-94) fu invece fusa per il figlio Cesare Gonzaga tra il 1564 e il 1565. Si assiste insomma, per le sculture a grandezza naturale, ad un fenomeno emulativo simile a quello che si verificò per le medaglie: le tipologie di ritratto allegorico fissate dai ritratti imperiali vennero emulate dagli ufficiali asburgici italiani, che per motivi di prestigio e di vicinanza fecero cadere la propria preferenza sull'artista cesareo.

L'attività di Leoni come medaglista andò così riducendosi a vantaggio di quella di scultore monumentale: dopo il 1556 a Milano egli ritrasse su tondelli metallici solo i governatori

²⁵⁵ In Plon 1887, p. 366, n. 31 (lettera di Leoni a Granvelle databile al 1551). Vorrei richiamare in particolare l'attenzione sul fatto che l'espressione “li ho fatto piover piombo” non è necessariamente un indizio dell'autografia leoniana: essa potrebbe riferirsi semplicemente ai rapporti carnali intercorsi tra lo scultore e Danae, o al fatto che, se l'oro si addice a Giove, il piombo è adatto a descrivere una condizione sociale nettamente inferiore.

²⁵⁶ Così viene definito da Leone in una raccomandazione rivolta in favore di Battista a monsignor de Granvelle: la lettera, datata 9 luglio 1551, è pubblicata in Plon 1887, p. 366, n. 31.

²⁵⁷ Patrizi 1905, p. 76.

²⁵⁸ La lettera è pubblicata in Helmstutler di Dio 2006, app. I, 1 della versione web (<http://jhc.oxfordjournals.org>).

²⁵⁹ Sulla committenza del Castaldo (per il quale Leoni avrebbe scolpito un busto oggi in Santa Maria al Monte a Nocera dei Pagani) cfr. Zezza 1999, pp. 29-41; per la medaglia leoniana del Castaldo, cfr. Müller 1921-22, p. 41, n. 1; Bernhart 1925-26, p. 73, e Toderi e Vannel 2000, II, p. 53, n. 69, e *infra*, cap. II.4. L'unico esemplare noto alla bibliografia (SMM), qui riprodotto per la prima volta, conferma l'attribuzione formulata dal Bernhart: esso trova infatti confronti dirimenti nella medaglia leoniana di Ferdinando d'Asburgo e in quella di Andrea Doria.

²⁶⁰ Per l'identificazione dei tre ritratti cfr. Middeldorf 1975 (1), pp. 84-91. Il primo marzo 1558 il Duca d'Alba fece pagare Leoni per tre busti bronzei raffiguranti *Carlo V*, *Filippo II* e lo stesso Duca (Windsor Castle, Royal Collection), commissionati verosimilmente nel 1555-56 (APLM, caja 222, c. 7r: cfr. Fernando Bouza Álvarez, in Checa Cremades 1998, p. 414, n. 104, e Cupperi 2008, pp. 35-36).

Ferrante Gonzaga (1556)²⁶¹, Consalvo de Córdoba (1560 circa)²⁶² e forse Ferdinando Francesco d'Avalos²⁶³, a lui legati da rapporti personali.

In questi casi la medaglia veniva spesso replicata in esemplari completamente autografi e distribuita dallo stesso artista, che attraverso di essa si faceva latore di messaggi diplomatici collegati alle contingenze ricordate dal rovescio. Il carteggio con monsignor de Granvelle ci informa ad esempio che la medaglia di Ferrante (che lo raffigurava nelle vesti di *Ercole che sottomette i Giganti, l'Invidia ed il Vizio*) fu portata dallo scultore a Bruxelles e fatta circolare in anteprima alla tavola del ministro per suscitare commenti sulla recente destituzione del Gonzaga dalla massima carica milanese e per valutare gli appoggi politici in suo favore in vista di una rivalsa²⁶⁴. Il ritratto del Duca di Sessa fu invece spedito da Milano assieme a una lettera dell'aretino: l'artista riferiva al ministro Granvelle le dichiarazioni di fedeltà del nuovo Governatore e le sue adulatorie richieste di medaglie del prelato (che evidentemente le distribuiva a sua volta entro un circuito esclusivo di beneficiari)²⁶⁵.

Nel 1560, a cavallo di un viaggio a Roma, Leoni fuse quelli che possiamo considerare i suoi ultimi microritratti, la medaglia di papa Pio IV, piuttosto rara²⁶⁶, e quella di Michelangelo²⁶⁷, replicatissima e investita di un valore autopromozionale che emerge anche dalla enorme 'firma' epigrafica apposta in piena figura sulla medaglia dello scultore fiorentino (realizzata come omaggio personale all'interno di un rapporto di amicizia). Il settimo decennio vide in effetti numerose iniziative volte a sottolineare il nuovo rango signorile di Leoni ed i suoi contatti altolocati: la riqualificazione della sua residenza

²⁶¹ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 164, n. 12; Casati 1884, p. 51; Plon 1887, pp. 127 e 267; Habich 1924, tav. XCII, n. 5; Mateu y Llopis 1977, fig. 28; Toderi e Vannel 2000, I, p. 57, n. 85; Pérez de Tudela 2000, p. 251; Cupperi 2002 (1), pp. 85-86 e 106. Esemplari principali: Álvarez-Ossorio 1950, p. 168, n. 161; Valerio 1977, p. 142, n. 104; Cano Cuesta 1994, p. 185, n. 40; Rossi 1995, p. 441, n. V.89; Johnson e Martini 1995, p. 121, n. 2251-55; Börner 1997, p. 173, n. 747; Attwood 2003, I, p. 108, n. 50.

²⁶² Bibliografia: Armand 1883-87, III, p. 67, n. E; Plon 1887, p. 269 (attribuisce a Leoni); Seaver 1997, p. 12; Toderi e Vannel 2000, I, p. 58, n. 89. Esemplari principali: Valerio 1977, p. 143, n. 106 (ibrido); Attwood 2003, I, p. 110, n. 58.

²⁶³ La questione della paternità di questa medaglia, assai vicina allo stile di Pompeo Leoni, verrà trattata nel cap. I.5.

²⁶⁴ Cfr. Cupperi 2002 (1), pp. 88-86.

²⁶⁵ Plon 1887, p. 381, 382, nn. 64-65 (lettere al Granvelle dell'8 luglio 1558 e del 6 gennaio 1559).

²⁶⁶ Iscr. r/: "PIVS · IIII · PON · OPT · MAX · D · ANNO · I · PONT · MDLX"; v/: "DESIDERIO DESIDERAMVS". Bibliografia: Bonanni 1699, I, p. 289, n. XXXII ("rarissima numisma ex gaza serenissimi ducis Parmae": l'antiquario riconduce il tipo all'elezione papale sulla base dell'edificio sullo sfondo, che identifica con Castel Sant'Angelo illuminato da fuochi festivi); Venuti 1744, p. 110, n. II (i pulcini fuggono dall'incendio di un edificio anonimo sullo sfondo); Plon 1887, p. 268 (attribuisce a Leoni); Armand 1883-87, III, p. 70, n. L; Toderi e Vannel 2000, I, p. 57, n. 87. Esemplari principali: Johnson e Martini 1995, p. 126, n. 2280. Il motto del verso è tratto da *Psalm.*, 50, 15, 1, mentre il motivo della chioccia, come mi segnala Marco Collareta, è tratto dal lamento di Cristo su Gerusalemme (*Mt.* 23, 37): "Gerusalemme, Gerusalemme, che uccidi i profeti e lapidi quelli che ti sono inviati, quante volte ho voluto raccogliere i tuoi figli, come una gallina raccoglie i pulcini sotto le ali, e voi non avete voluto!".

²⁶⁷ La dottoressa Philine Helas mi segnala l'esistenza di un disegno di Michelangelo (Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.50) nel quale è già attestata (seppur con posa ed abiti differenti) l'invenzione del vecchio con cane rappresentata nella medaglia. La circostanza accredita l'ipotesi (formulata da Joannides 2007, p. 111, n. 14) che il rovescio leoniano fosse basato su un perduto disegno michelangiolesco che rielaborava il motivo attestato dal carboncino oxoniense. Ciò spiegherebbe anche l'anomala muscolatura della figura rappresentata sul verso della medaglia, impropria sia rispetto all'età dell'effigiato, sia rispetto all'iconografia prescelta, che è quella del pellegrino (come chiarisce Helas 2007). Sul significato del rovescio, che "suona come un programma missionario nel nome dell'ormai assodata «divinità» del Buonarroti", cfr. Collareta 1998, p. 68. Per gli esemplari principali cfr. *supra*.

milanese come palazzo gentilizio (1562-66)²⁶⁸, l'acquisto di opere d'arte e l'allestimento di una raccolta di calchi di provenienza romana e fiorentina esibivano in quegli anni il legame privilegiato tra l'artista toscano e i possessori degli originali, gli stessi Pio IV e Michelangelo. Analogo significato ha il fatto che a Roma Leoni si adoperasse come agente per i suoi mecenati: egli si offrì ad esempio come mediatore nel caso che la commissione per il sepolcro di Carlo V fosse caduta su Michelangelo, il quale avrebbe fornito un disegno dell'architettura e ne avrebbe lasciato l'esecuzione ai Leoni²⁶⁹.

L'elezione di un pontefice milanese, il summenzionato Pio IV, sembrò poi forzare per un lustro la reciproca diffidenza tra Leoni e le istituzioni ecclesiastiche milanesi, radicata sia nelle origini laiche e forestiere dei sostenitori dello scultore, sia nel carattere più conservatore di molte fabbriche chiesastiche. Nel 1560 il Pontefice convocò infatti a Roma lo scultore cesareo e lo coinvolse con Michelangelo nell'invenzione di un monumento funebre ai propri fratelli, Gabriele e Giangiacomo de' Medici di Marignano (1560-63, Milano, Duomo): si trattava significativamente di due generali, come gli altri committenti leoniani di parte asburgica. La coerenza di una scelta come quella di Leoni, che proprio in quanto *outsider* aveva garantito prestigio internazionale ai governatori nei decenni precedenti, si può ancora misurare da quanto sopravvive del sepolcro, che nella materia e nelle partizioni risulta dimostrativamente centroitaliano²⁷⁰.

Con la realizzazione di due perduti busti-reliquario per il giuspatronato gonzaghesco di Santa Barbara a Mantova (1568-69), e con il coinvolgimento nel *retablo* l'altare maggiore di San Lorenzo El Real (El Escorial), affidato dal 1580 a Pompeo Leoni e a Iacopo da Trezzo, la longeva carriera artistica di Leoni padre volse al termine: lo scultore sarebbe morto a Milano il 22 luglio 1590, lasciando eredi dell'arte il figlio Pompeo e il nipote Michelangelo, e trasmettendo la bottega al genero Giovambattista Suardi²⁷¹.

²⁶⁸ Sugli interventi condotti da Leoni nel suo palazzo milanese, la 'Casa degli Omenoni', cfr. Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 203, e V, p. 529; Plon 1887, pp. 186-191; Motta 1908, pp. 75-81; Conti 1991, pp. 338-345; Conti 1995 (1), pp. 39-40; Cupperi 2004 (2), pp. 166-169.

²⁶⁹ Racconta le diplomazie di Leoni in favore di Michelangelo una lettera di Antoine Perrenot a Gonzalo Pérez del 28 luglio 1560, dalla quale risulta anche che la proposta leoniana fu sottoposta al "fraile del Plomo", cioè a Guglielmo della Porta: cfr. Plon 1887, pp. 155-156 e p. 383, n. 70.

²⁷⁰ Cfr. Spiriti 1995, pp. 11-13 (con bibliografia) e Cupperi 2002 (1), p. 84.

²⁷¹ Sappiamo poco della famiglia di Leoni: entro il 1540 egli sposò Diamante Martini (†1591), che lo avrebbe seguito a Milano e gli avrebbe dato due figli, Pompeo e Cinzia; Quest'ultima sarebbe andata in moglie allo scultore Giovambattista Suardi, che successe ai Leoni nella carica di incisore della Zecca in una data imprecisata degli ultimi lustri del secolo (cfr. Lomazzo 1973-74 (1584), p. 370; Forrer 1902-30, V, p. 713; Paolo Arrigoni, *Suardi, Giambattista*, in Thieme e Becker 1907-50, XXXI-XXXII, p. 265). Della restante attività artistica del Suardi si conosce poco: nel 1581 egli risulta retribuito dal Monastero milanese di San Maurizio per il tabernacolo della chiesa benedettina di Legnano (Malaguzzi Valeri 1908, p. 337) e nel 1585 lavora ad una "caroza intagliata" per il duca Carlo Emanuele I (Motta 1908, pp. 81-82). Non è infine da escludersi che Giovambattista Suardi sia identificabile con il monogrammista "BS" autore di una medaglia di Prospero Visconti datata "1582" (Toderi e Vannel 2000, I, p. 87, n. 179).

II. Leone Leoni come paradigma

[Leoni] fasst die gesamten Errungenschaften der ersten Hälfte
des Jahrhunderts kräftig zusammen, steigert alle Mittel auf den
höchsten Effekt und geht im Ausdruck zum Grossartig-
Pathetischen über. Das Rauschen des Barocco kundet sich bei
ihm von ferne an
(Georg Habich)²⁷²

1. La prima fortuna letteraria

Come è facile supporre, i ritratti asburgici e le statue bronzee fruttarono al loro artefice una fama immediata: l'eccezionale fortuna letteraria di Leone non rimase relegata alla letteratura artistica tradizionale²⁷³, ma coinvolse anche numerose voci poetiche, soprattutto milanesi e toscane²⁷⁴. La topica pliniana di questi elogi, in cui l'encomio dello scultore si fonde con quello dei suoi protettori e dei suoi effigiati per salutare una nuova età dell'arte e misurarne la superiorità sull'antico in base agli onori, è ben riassunta da una stanza non datata di Giulio Giovio, nipote e coadiutore di Paolo:

Del quinto Carlo, del gran Re ch'io dico
padre, questo Leone è tanto amato,
che visto ma non fu nel tempo antico
alcun maestro da Re sì celebrato.
Or Carlo a lui si mostra tanto amico,
che tratto d'ha in sua corte e spesso a lato
lo tiene e seco parla, et ogni giorno
di sua presentia fa tal mastro adorno²⁷⁵.

In alcuni testi, tuttavia, la percezione di Leone presso i suoi contemporanei fotografa anche le fasi principali della sua carriera, cioè gli esordi veneti, la fortuna presso le corti asburgiche e infine lo stanziamento a Milano, che finì per rendere sensibile qui più che altrove il suo seguito presso statuari e medaglisti.

Tra gli elogi più impressionanti e precoci si segnala quello di Pietro Aretino nei *Ternali in lode de la reina di Francia* (1551)²⁷⁶: nelle fantasticherie dello scrittore lagunare la vedova di Enrico II Caterina de' Medici, "consacrata" in cuor suo "l'immagine del magno, sommo e

²⁷² Habich 1924, p. 130.

²⁷³ Come abbiamo anticipato nell'*Introduzione*, Leoni figura come illustre statuario asburgico in diversi passi delle opere di Giovampaolo Lomazzo: cfr. Lomazzo 1973-74 (1563 circa), pp. 164-166; Lomazzo 1973-74 (1584), *ad indicem*; Lomazzo 1973-74 (1590), pp. 279, 360, 371, (ma cfr. anche le menzioni *ante* 1615 di Bernardino Baldi: Baldi ed. 1914, pp. 19, 69 e 83). L'unica medaglia di Leoni ricordata da Lomazzo, quella di Michelangelo, è invece menzionata senza il nome dell'artefice e in chiave negativa Lomazzo 1973-74 (1584), p. 172.

²⁷⁴ Giovanni Cesario, *De statua Philippi a Leone posita*, in *Carmina* 1719-26, III, 1719, p. 61 (ora anche in Agosti 2001 (1), p. 102); Accolti, Segni, Vinta *et al.* 1562, pp. 44-47; Arrivabene 1553, cc.187r-188r; Rainerio 1553, [c. 33r]; Niccolò Secco, *In statuam aeneam Philippi regis... per Leonem A(retinum) conflata* (1554 ca.), in *Carmina* 1719-26, IX, 1722, pp. 480-481; Albicante 1555, c. 43v; Dolce 1555, pp. 487-490; Varchi 1555, pp. 258-262; Contile 1560, cc. 60r e 68r; Varchi ed. 1969, pp. 135 ss.; Affidati 1565, p. 221; Gosellini 1574 (2), pp. 113, 125.

²⁷⁵ Editto in Giovio 1803, p. 24.

²⁷⁶ Pietro Aretino, *Ternali*, 2, 168 (Aretino ed. 1992, p. 279): "Tizian perpetuo e Michelagnol divo / in cotal mezo con pennello arguto / rasemplinla in color c'abbia del vivo. / Il Buonoaruoti e il Sansovin saputo / tolghinla in marmi de la propria idea, / in metalli Lione e Benvenuto".

glorioso” consorte, ne affida i ritratti in pittura a Tiziano e Michelangelo, quelli in marmo al Buonarroti e al Sansovino, e quelli in metallo a “Lione e Benvenuto” Cellini. Nelle *Rime* dell’Aretino Leoni figura quindi ancora in rappresentanza del Veneto, assieme a Tiziano e Sansovino.

Nella stessa accezione norditaliana il nome di “Lion d’Arezzo” compare nel canone dei massimi artisti de “la nostra età” premesso da Antonfrancesco Doni ad un elogio del proprio medaglista, l’aquilano Gaspare Romanelli (per la verità ritrattista alquanto modesto)²⁷⁷.

Magnifico messer Gasparo, la nostra età è di quelle rare che sieno state mai vedute: et pare, all’opere che si veggano, che la tenga il principato. La Pittura per la virtù di molti spirti rari ha posto l’insegna nella più alta rocca che la ponesse mai, *verbi gratia*, Raffael da Urbino, Andrea del Sarto et mille altri, et a’ nostri giorni Michel Agnolo, Titiano et infiniti stupori della Natura; et la Scoltura similmente per Michel Agnolo è salita al cielo, et per Giovanni Agnolo [*scil.* il Montorsoli]. Veggasi l’opere, et giudichisi. Chi passò mai Benvenuto della sua professione? chi arriva all’archittetture del Buon Arruoti? Nascerà egli mai un altro Lion d’Arezzo?” (lettera dedicatoria datata 3 marzo 1553)²⁷⁸.

Il passo di Doni, che presuppone la conoscenza delle *Vite* vasariane del 1550, ne corregge in parte la prospettiva menzionando per ogni arte tre maestri centroitaliani ed uno settentrionale: mentre però la menzione di Tiziano per la pittura è scontata, quella di Leoni, ancora assente dalle *Vite*, rispecchia più di altre la centralità dello scultore nel panorama lombardo-veneto, e dà conto di una geografia artistica in cui, grazie all’Avalos e ai Gonzaga, la cerchia di Aretino e la Milano della corte governatoriale (distinta in questo dalla cultura visiva dei patrizi) sono sentite molto vicine.

Un anno dopo la lettera del Doni, con lo svelamento delle prime statue bronzee degli Asburgo (1554), lo scenario è già cambiato significativamente: Leoni viene salutato dal lombardo Albicante come un artista di punta della corte milanese (presso la quale una simile fortuna toccherà solo, e con minore impatto, a Bernardino Campi) e nella stessa occasione il fiorentino Varchi e Lelio Bonsi celebrano lo scultore aretino a *pendant* del mediceo Vasari come artista asburgico, ma toscano²⁷⁹.

Ben deve ogni gentil sopra le stelle
lo grande Aretin vostro, e Giorgin mio
alzar, Tosco Mirone, e Tosco Apelle²⁸⁰.

Solo però all’altezza dei *Grotteschi* lomazziani (1584), quando il peso della permanenza di Leone a Milano apparirà ormai chiaro, l’importanza dell’artista aretino si configurerà definitivamente come quella del capofila di una nuova scuola²⁸¹.

²⁷⁷ Sorprende che Toderi e Vannel persistano nel datare la medaglia di doni fusa dal Romanelli al “1560 circa”, pur riconoscendo nel rovescio l’allusione ad un’altra opera del Doni, *I mondi celesti, terrestri e infernali*, edita a Venezia nel 1552-53 (Toderi e Vannel 2000, II, p. 548, n. 1644). Il testo citato alla nota seguente chiarisce, in una sezione qui omessa, che nel marzo 1553 la medaglia circolava solo da poco tempo.

²⁷⁸ Burchiello ed. 1553, pp. 10-11.

²⁷⁹ Albicante 1555, c. 43v: “Cedan le statue antiche e gli alti onori / di quanti Augusti mai sono passati, / di palme, di vittorie coronati, / e le fronti di sacri e verdi allori. / E cedan tutti i primi gran scultori / che di divini ingegni fur dottati / et a’ suoi tempi d’ogni ben pregiati, / scoprendo il bel sui marmi e sui colori. / Ecco stupirsi il mondo a un sguardo solo, / mentre il divin Leon s’estende all’opra / sopra i metalli e affigge il sacro volto. / Quinci la Fama al ciel raddoppia il volo, / alzando Carlo [*scil.* Quinto] a i grandi eroi di sopra, ch’a tutti, s’io non erro, il pregio ha tolto”.

²⁸⁰ Varchi 1555, pp. 258-262. Il sonetto del Bonsi comparve in una raccolta promossa in ambito asburgico, il *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani e d’altri nobilissimi ingegni* (Dolce 1555, pp. 487-490): “Questa, che poco men spira, e favella / regale imago, opra del buon Leone, / toscio di nostra età Scopa, e Mirone, / per cui l’antico stil si rinovella”.

²⁸¹ Lomazzo 1587, soprattutto pp. 130-132 e 400 (Lomazzo ed. 1997, p. 98).

Al di là della sostanza letteraria e dei moventi polemici, o talora politici, di simili fortune, giova notare che a partire dagli anni cinquanta del XVI secolo Leoni si accredita nelle fonti anche per la sua perizia tecnica. A ricordare il grado di empiricità con cui venivano affrontate le grandi fusioni in bronzo a metà del Cinquecento basterebbero le pagine indimenticabili di Benvenuto Cellini (che come mero bronzista fu decisamente inferiore al nostro); ma il caso di Leoni è tale da restituire anche attestazioni più specifiche sull'autorevolezza di cui egli godette tra gli statuari. Dagli archivi estensi di Modena proviene una gustosa lettera inedita dell'agente estense Giacomo Antonio Locarno, che riporta al duca Ercole II (di lì a poco committente di Pompeo Leoni) un caso di benevolo, ma sintomatico spionaggio:

Ho parlato a Leone Aretino circha il segretto de giettare il suo mettallo; lui me ha risposto le proprie parole: che la cosa nasce de reescire sì bene le sue oppere per non esser di la grosezza di una artegliaria, ma sol di grosezza di un mezzo dito. Che il sia vero o buggia, altro non ho hauto da lui" (26 novembre 1552)²⁸².

Simili segreti erano di certo anche alla base dell'attenzione mostrata verso Leoni da grandi collezionisti di medaglie come Antoine Perrenot de Granvelle, un genere su cui la passione per le monete di scavo (e il timore dei falsi) aveva proiettato anche un vivido interesse per la composizione delle leghe e i processi realizzativi²⁸³. Si veda in proposito il seguente passo del Contile (1574), che è un significativo riconoscimento dell'antiquaria delle lettere alla "classicità" di alcune botteghe:

E per che io dissi le medaglie contenere e conservare più sicure le memorie de' passati, però non dipiaccia se io [...] sono per dire in qual modo fusse fatta una mistura, che la ruggine agevolmente non consumasse per lunghi secoli le medaglie. Dicesi che la fusione di quella mistura, ch'era di rame e di piombo, più forte si faceva quando si fusse fonduta nel tempo più freddo. Plinio, nel suo trentesimo terzo libro al quarto capo, scrive che dell'oro (nel qual sia la quinta porzione dell'argento, chiamato elettro) si fa la composizione di che si fondono le medaglie durissime, le quali resistono alla ruggine; ma quando manca la quinta porzione dell'argento, o che la porzione sia di soverchio peso, non può la composizione resistere alla ruggine, né alle piegature. Alessandro Severo, soprannominato Imperatore, imitò Alessandro Magno, avendo fatto fare le medaglie di puro argento e d'oro, le quali resistono alla ruggine, come ciò si verifica per tante e tante che ogni giorno se ne vaggano; ma vogliono alcuni che l'argento, il qual non resiste così facilmente, fusse temperato con qualche altra mascalcia onde la ruggine non l'offende, e pure di quelle d'argento se ne trovano. Il segreto di tal mistura oggi sopra tutti possiede il cavalier Lione [...]"²⁸⁴.

Alcune di queste ricette venivano naturalmente trasmesse ai più illustri protettori: quella per il verde antico è per esempio tramandata in una lettera a monsignor de Granvelle, che come i Vecchietti della Firenze borghiniana manteneva una propria fonderia, e come ministro asburgico accedeva alle ricette che gli Este si vedevano negare²⁸⁵.

2. Il preludio di un sistema di immagini

²⁸² ASMo, Cancelleria Ducale, Archivi per materie, Arti e mestieri, Fonditori, *Leoni Leone*.

²⁸³ Cfr. in proposito l'*Introduzione*.

²⁸⁴ Contile 1574, cc. 25r-26v.

²⁸⁵ Sulla fonderia del Granvelle cfr. Plon 1887, p. 366, n. 32 (lettera del prelado a Leoni s.d., ma del 1551) e Smolderen 1996, pp. 19-20. A proposito della diffusione delle officine artistiche presso le dimore dei grandi amatori d'arte europei del secondo Cinquecento, principeschi e non, ha scritto una pagina fondamentale Julius von Schlosser (1935, p. 253), che ha sottolineato l'importanza di tale botteghe nel configurare per i mecenati una forma di partecipazione non solo estetica, ma anche tecnico-fabbrile alla creazione artistica. Un esempio illustre di questo nuovo orizzonte della fruizione artistica è quello di Francesco I de' Medici, per il quale rinviamo alle pagine ormai classiche di Berti 2002 (1967), in part. 68 e ss.

L'influenza di Leoni sulla medaglistica milanese non si limitò né alla sua lezione stilistica, né alla fortuna dei suoi rovesci monetali all'antica, né alle consuetudini iconografiche adottate per i busti ed i rovesci (sulla cui fortuna ci offrirà numerosi esempi il cap. I.7), ma investì tutto il linguaggio del microritratto di rappresentanza a partire dai suoi formati.

Ad uno sguardo d'insieme non può sfuggire l'estrema varietà tipologica della produzione medaglistica di Leoni. La sua consapevolezza antiquaria lo aveva reso il candidato ideale per tradurre in immagini i temi scelti e ponderati dai *concepteurs* cesarei per le medaglie d'apparato e per i nominali più alti della monetazione ambrosiana; la committenza personale dell'Imperatore, degli Asburgo e dei loro luogotenenti gli avevano offerto la possibilità di allargare il suo repertorio in risposta alle diverse esigenze assolute dalle medaglie a Milano. Dopo il 1542 lo scultore aretino ebbe così modo di codificare tipologie e iconografie per imperatori, regine, ufficiali, gentildonne e signore avvenenti – del resto, non possiamo trascurare quanto già nel catalogo veneto, emiliano e romano di Leoni le differenti forme di committenza papale, principesca, pubblica e mercantile (per tacere delle medaglie di artisti) si fossero riflesse in una varietà esemplare di formati ed immagini –.

Ora, il fatto che in pochi anni Leoni realizzasse medaglie dalle morfologie e dalle iconografie diverse, modulate su funzioni e situazioni celebrative differenti, fu di importanza capitale per la storia che andiamo tracciando: allorquando, tra il sesto e il settimo decennio del XVI secolo, a Milano l'uso delle medaglie si estese al ceto senatorio, all'aristocrazia, ai funzionari statali, ai giureconsulti, ai banchieri, ai letterati e agli artisti, la varietà tipologica necessaria a distinguere ciascuna categoria trovò nell'opera di Leoni (già da allora oggetto di collezionismo) articolazioni pronte per essere adattate ad un sistema di immagini più onnicomprensivo, applicabile ben al di là delle intenzioni dello scultore e dei labili confini tra Milano e le regioni limitrofe. Alcune invenzioni leoniane nate come soluzioni individuali, una volta trapiantate in un ambiente che conosceva pochissime classi di microritratto, attecchirono imponendosi come convenzioni più generali e dando vita ciascuna a un 'genere' medaglistico: le medagliette di Aretino e Tiziano condizionarono quelle di Lomazzo e Figino (cap. I.4); i rovesci d'ispirazione numismatica prescelti per le medaglie pontificie furono adottati per quelle cesaree d'apparato (cap. II.1); le medaglie muliebri (Maria d'Aragona, Isabella d'Aviz, Ippolita Gonzaga) ebbero un seguito tra le dame milanesi (cfr. cap. I.3 e II.4), i medaglioni corredati di 'storie' mitologiche per Carlo V e Filippo II furono imitati anche dai loro governatori (cap. II.4), e le effigi di modulo medio con rovescio a figura singola trovarono fortuna presso i ceti aristocratici (per esempio nella copiosa produzione di Pietro Paolo Romano²⁸⁶, che amò anche le messinscene a mo' di apologo il cui protagonista del verso della medaglia ritraeva lo stesso celebrato rappresentato sul recto, come nella medaglia di Leoni per Michelangelo)²⁸⁷.

²⁸⁶ Si vedano per esempio i tipi in Toderi e Vannel 2000, II, p. 510, n. 1518 (Giorgio Madruzzo); p. 512, n. 1525 (Francesco Guerrieri) e n. 1526 (Marco Antonio Arconati), p. 519, n. 1560 (Francesco Giussani); p. 529, n. 1591 (Rui Lopez d'Avalos).

²⁸⁷ Si vedano per esempio le medaglie schedate in Toderi e Vannel 2000, II, p. 512, n. 1524 (Goffredo Franco), p. 517, n. 1549 (Fabio Visconti), e p. 529, n. 1593 (Giovampaolo Meli Lupi).

Cap. I.2. Iacopo da Trezzo

I. Cenni biografici

Nel 1555 il manuale per amatori di “medaglie antiche” pubblicato da Enea Vico, un parmigiano che era vissuto a stretto contatto col collezionismo veneziano, include lo scultore e intagliatore Iacopo da Trezzo (1514/15-1589) in un canone di artisti assai più celebri, tutti attivi entro gli anni quaranta del XVI secolo e noti come “eccellenti imitatori di medaglie antiche nel cognio”:

Nell'imitatione (per dimostrare la eccellenza loro facendo nuovi cogni di acciaio) nell'età mia sono stati eccellenti Vettor Gambello, Giovanni dal Cavino padoano e suo figliolo, Benvenuto Cellini, Alessandro Greco [Cesati], Leone Aretino, Iacopo da Tresso, e Federico Bonzagna parmigiano²⁸⁸.

Quelli ricordati da Vico sono incisori di prima grandezza, attivi in città di solida tradizione antiquaria come Padova, Venezia e Roma: la menzione di Iacopo, che al contrario non pare aver mai lasciato l'area lombarda prima del 1554, risulta tanto elogiativa quanto inaspettata per chi consideri la sua scarsa fortuna critica attuale. Nel passo di Vico l'accostamento di Iacopo ai massimi medaglisti della sua età costituisce altresì un importante riconoscimento di Milano come centro artistico emergente, e vale infine come conferma autorevole del fatto che l'attitudine emulativa dei lombardi verso l'antico, che siamo abituati a credere tramontata con Agostino Busti ed il Moderno, nell'intaglio dei conii e delle pietre dure rimane invece vitale e propositiva per due generazioni ancora.

A questo *floruit* della medaglistica coniata ambrosiana, che verso la metà del XVI secolo raggiunge una notorietà sovraregionale, fa però riscontro una produzione che per Iacopo, nato nel secondo decennio del secolo, è avvolta dall'oscurità almeno fino agli inizi del sesto – anche a causa il silenzio delle fonti d'archivio e dell'incertezza che avvolge i suoi rapporti con la Zecca ducale²⁸⁹. La fama arride a Iacopo solo dopo i trent'anni, ed è solo dalla medaglia con cui Antonio Abbondio gli rende omaggio nel 1572 – fondendo un ritratto di modulo inusualmente grande – che apprendiamo il suo cognome, Nizolla o Nizola²⁹⁰. Lo stesso Giorgio Vasari conosce quest'artista come intagliatore di vasi in

²⁸⁸ Vico 1555, p. 67. Sul contesto di studi in cui il passo si inserisce cfr. ora Daly Davis 2004, pp. 367-387. Sugli interessi antiquari di Enea Vico si vedano in generale Favaretto 1990 e Bodon 1997.

²⁸⁹ Conti 1995 (2), p. 390, annuncia la pubblicazione di un documento dell'11 maggio 1542 che descrive la consegna dei punzoni della Zecca milanese a Leoni Leoni per il tramite di “Giovanni Jacomo Nizolo”, ma non ne segnala la collocazione. Bisogna inoltre notare che Giovan Giacomo era il padre di Iacopo: Babelon 1922, p. 271, app. 1, ha pubblicato infatti un documento relativo al presunto padre di Iacopo, “Iovan Iacobo pictor milanese”, che nel 1532 consegnò al Duomo di Vigevano, giuspatronato di Francesco II Sforza, il Gonfalone di Sant'Ambrogio da lui dipinto (ASM, Autografi, b. 102, fasc. 25). La supplica, redatta dal Vescovo della cittadina pavese e risalente all'aprile 1537, richiedeva alla Cancelleria Ducale il saldo per il lavoro svolto.

Alle informazioni biografiche e genealogiche fornite da Babelon si può aggiungere che a Milano Iacopo percepì un salario come conservatore degli Ebrei dal 3 ottobre 1567 al 19 ottobre 1585. Si trattava di un incarico triennale, ma di fatto vitalizio, in cui l'artista assente si fece via via sostituire da Ottaviano Ferrari e da altri residenti attraverso suppliche in cui dichiarava di essere assente da Milano (ASM, Dispacci reali, b. 272, fasc. 15-23, e Famiglie, b. 189; cfr. anche Venturelli 1996, p. 33).

²⁹⁰ Per la medaglia di Antonio Abbondio con legenda “IACOBVS NIZOLLA DE TRIZZIA MDLXXII”, cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 165, n. 444, e qui il cap. I.6. Anche la data di nascita di Iacopo (1514/15) viene dedotta da un memoriale dell'artista risalente al 1585 circa (lo si trova pubblicato a cura della redazione nella *Sección de autografos* della “Revista de archivos, bibliotecas y museos”, s. I, V, 1875, pp. 83-87, in part. 85-

cristallo, e le *Vite* del 1568 collocano ormai la sua attività “in cavo e in rilievo” sullo sfondo della corte di Filippo II d’Asburgo (dove il lombardo lavorò dal 1554 fino alla morte)²⁹¹.

Non meno indicativo è il fatto che la seconda parte della carriera di Iacopo (1550-54) fu legata a episodi di mecenatismo principesco che lo rivelano artista già maturo, ancorché soggetto a forte concorrenza: il medaglista risulta infatti attivo non solo per la famiglia del governatore lombardo Ferrante Gonzaga, ma anche per Cosimo de’ Medici, dedicatario del trattatello di Vico e destinatario, il 18 gennaio 1552, di una lettera con cui il Nizolla sollecita da Milano il pagamento “per un vaso di cristallo, finito a sua Eccellentia già lungo tempo”²⁹².

La terza fase della carriera di Iacopo (1554-89), asburgica ed europea, è stata invece ricostruita in dettaglio da Jean Babelon, che ha effettuato ricerche negli archivi belgi e spagnoli: con l’investitura di Filippo d’Asburgo a duca di Milano (1554), il Nizolla entra infatti al servizio del nuovo signore come incisore di conii da moneta, seguendolo a Londra in occasione del suo matrimonio reale con Maria Tudor (1554) e ritraendo entrambi i sovrani in medaglie di lusso²⁹³, come ricorda Paolo Morigia:

E quando il figliuolo [di Carlo V] Filippo prese Maria regina d’Inghilterra per moglie, sua Maestà Cesarea mandò il nostro Trezzo in Inghilterra a presentar a quella Regina gioie d’inestimabile valore²⁹⁴.

Introdotta a Bruxelles (1555) tra i nuovi frutti ibridi delle serre asburgiche, come Anthonis Moor e lo scultore Jacques Jonghelinck, anche il medaglista lombardo cresce d’importanza

87).

²⁹¹ Per la ricostruzione della biografia di Iacopo cfr. Bolzenthall 1840, pp. 148-149; Babelon 1922, pp. 13-27, e Forrer 1902-30, VI, pp. 132-139. Quest’ultimo prende un abbaglio nell’affermare che l’edizione torrentiniana (1550) delle *Vite* di Giorgio Vasari menzioni l’artista, che compare invece in due paragrafetti piuttosto generici della *Vita di Valerio Vicentino e altri intagliatori* nella redazione del 1568 (Vasari 1966-87, IV, p. 629). A tale data avanzata la memoria dell’intagliatore, chiamato “Cosimo da Trezzo”, appare però già sbiadita dalla sua protratta assenza dall’Italia. Vasari non ricorda nemmeno le opere di Iacopo presenti nella Guardaroba medicea, e la notizia che Iacopo lavorasse “in cavo e in rilievo” presso la corte di Filippo II gli deve esser stata passata da Leone Leoni o da Giovampaolo Poggini, che lavorava in Spagna con Iacopo e Pompeo Leoni. A uno “Iacopo da Trezzo” che intaglia vasi in pietra dura a Milano, il biografo accenna invece in un passo immediatamente successivo, nel quale rammenta anche l’attività di Gasparo e Girolamo Miseroni per Cosimo I.

²⁹² Per la lettera citata a testo cfr. Babelon 1922, p. 272, n. 2. Antonio Morassi accostò ipoteticamente la lettera a una fiasca a *borrache*, diversa da quella trattata *infra* e realizzata in diaspro di Spagna e corallina iberica (Firenze, Museo degli Argenti: Morassi 1963, p. 25, n. 33 e tav. 31, h. x l.: 275 x 240mm), ma concluse che l’opera, stilisticamente riconducibile a una bottega milanese attiva tra 1570 e 1580, fosse dovuta ai fratelli Saracchi, come riteneva anche la Piacenti Aschengreen (1968, p. 139, n. 293, fig. 20). Cornelia Willemijn Fock ha successivamente confermato l’infondatezza di ogni collegamento col Nizolla e la provenienza della fiasca dalla collezione di Caterina de’ Medici: è stata così ribadita l’attribuzione tradizionale, sostenuta in effetti da diverse somiglianze morfologiche e decorative (Cornelia W. Fock, in Barocchi *et al.* 1980, p. 232, n. 445; Hackenbroch 1996, p. 158; Venturelli 1996, pp. 90-91; Piacenti Aschengreen 1997, p. 133, “bottega dei Saracchi”; Venturelli 2005 (2), p. 298, s.n., “Saracchi?”).

²⁹³ Rispettivamente in Toderi e Vannel 2000, I, p. 62, nn. 100 e 99 (per l’interpretazione dell’*Allegoria della Pace* rappresentata sul verso della medaglia di Maria Tudor in relazione con la sua opera di riavvicinamento alla Chiesa di Roma, cfr. Almudena Pérez de Tudela, in Checa Cremades 1998, p. 297, n. 15). Datata in genere al 1555 per simmetria con quella del marito, l’effigie è invece da anticipare al 1554, come dimostra una lettera di Iacopo da Trezzo del 21 dicembre 1554, pubblicata in Pérez de Tudela 2000, p. 269 (cfr. qui l’app. II). Nonostante l’affinità di costume con il celebre ritratto coevo di Anthonis Moor (Madrid, Museo del Prado: Prado 1990-96, I, p. 391, n. 1446), bisognerà trattenersi dall’indicare il dipinto come modello dell’opera di Iacopo (è la tesi della Pérez de Tudela): Iacopo fu inviato in Inghilterra per realizzare ritratti dal vero, e anche se non è da escludersi che egli abbia approfittato delle stesse sedute di posa concesse al pittore fiammingo, la medaglia rappresenta la regina di profilo, mentre la tavola la raffigura di tre quarti. L’assunto che ogni medaglia derivi dal dipinto più vicino per fisionomia e datazione è spesso facilmente confutabile.

²⁹⁴ Morigia e Borsieri 1619, p. 480.

grazie alla protezione del ministro Antoine Perrenot de Granvelle e alla benevolenza dello stesso Filippo, che dal 1556 succede al padre come signore dei Paesi Bassi. Mantenere a corte un intagliatore di gemme risponde per il Re di Spagna a un preciso disegno. Le ambite opere dell'italiano infatti non rispecchiano solo i fasti della corte filippina, ma raggiungono probabilmente anche l'estero, sotto forma di doni: primo tassello nella creazione delle future manifatture di palazzo madrilene, la cooptazione di Iacopo (di poco successiva a quella di Leone Leoni come statuario) intende mostrare che le corti di Carlo e Filippo non sono abili solo politicamente, ma anche nell'incoraggiare l'elaborazione di linguaggi ritrattistici aulici ed originali²⁹⁵.

Alla mani del Nizolla i sovrani di Borgogna e Spagna (Filippo II, ma anche la sorella Giovanna ed il figlio Carlos) affidano inoltre sia gli accessori più sontuosi del proprio vestiario (pendenti, bottoni, anelli incrostati di cammei o di gemme), sia l'intaglio della propria immagine nelle monete²⁹⁶. I tipi ritrattistici forniti da Trezzo vengono infatti replicati in alcune monete inglesi datate "1554" e recanti le effigi di Filippo II e Maria Tudor: l'artista stesso ne rivendica i conii in una lettera del 21 dicembre di quell'anno²⁹⁷. Le legende, orientate in modo tale che la lettura proceda dall'alto verso il basso in senso orario, secondo la consuetudine inglese, suggeriscono che l'artista abbia fornito esclusivamente i punzoni intagliati con le figure: per le monete spagnole è infatti documentata solo la fornitura di modelli lignei ingranditi da sottoporre preliminarmente all'approvazione del sovrano²⁹⁸.

Alexandre Pinchart ha infine dimostrato con documenti d'archivio che Iacopo intagliò non solo il sigillo e il controsigillo che Filippo II usò fino alla morte di Maria Tudor per le patenti relative al governo dei Paesi Bassi (1557)²⁹⁹, ma anche i conii per i gettoni del

²⁹⁵ Cammei molto simili a quelli realizzati da Iacopo sono raffigurati nei ritratti reali in segno di distinzione e per evidenziare il grado di parentela con l'effigiato: nella statua marmorea della tomba di Giovanna d'Asburgo, scolpita da Pompeo Leoni intorno al 1574 (Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales), la principessa porta al collo l'immagine del fratello; ed anche in un ritratto di Isabella Clara Eugenia d'Asburgo attribuito alla cerchia di Alonso Sánchez Coello e custodito al Museo del Prado (Prado 1990-96, p. 639, n. 2435, inv. 861) l'infanta tiene in mano un cammeo con il volto di Filippo II (cfr. *infra*). Lo stesso atto è infine raffigurato in un secondo ritratto di Isabella, ascrivito dubitativamente a Juan Pantoja de la Cruz, nel quale la principessa esibisce una medaglia (Prado 1990-96, I, p. 632, n. 2405). In tutti questi casi è verosimile che il pregio della medaglia o del cammeo derivasse anche dalla sua conformità a modelli autorizzati dal sovrano.

²⁹⁶ I documenti sui cammei e sulle gemme intagliate da Iacopo sono raccolti da Babelon 1922, pp. 37 e 252-256. Sulla produzione glittica di Iacopo cfr. ora anche Venturelli 1996, pp. 33 e 53.

²⁹⁷ La lettera, diretta ad Antoine Perrenot, è pubblicata in Pérez de Tudela 2000, p. 269 (cfr. qui l'app. II). Già Babelon 1922, pp. 205-206, ha attribuito il "modello" per gli scellini del 1554 a Iacopo da Trezzo. Un primo tipo per la mezza corona presenta nel recto Filippo, nel verso Maria (r/: "PHILIPPVS . D . G . R . ANG . FR . NEAP . PR . HISP .", all'esergo: "1554"; v/: ". MARIA . D . G . R . ANG . FR . NEAP . PR . HISP .", sul campo: "1554"); un secondo, destinato allo scellino e ricavato con i medesimi punzoni, ripropone i due personaggi affrontati sul recto, mentre nel rovescio sono le armi dei coniugi (r/: "PHILIP . ET . MARIA . D . G . R . ANG . FR . NEAP . PR . HISP .", sul campo: "1554"; v/: ". POSVIMVS . DEVM . ADDIVTOREM . NOSTRVM ."; nel campo: "XII"). Un terzo tipo di modulo inferiore (sei *pence*), che presenta tagli diversi e figure più piccole, fu coniato con varianti nella legenda fino al 1557 ("r/: "PHILIP . ET . MARIA . D . G . R . ANG . FR . NEAP . PR . HISP .", sul campo: "1554"; v/: ". POSVIMVS . DEVM . ADDIVTOREM . NOSTRVM ."; nel campo: "VI"); cfr. Grüber 1970 (1899), pp. 93-94, risp. nn. 488, 489 (d. 32mm ca.) e 490 (d. 28mm ca.), e Hill 1923(2), p. 165. Le quattro forme di busto attestati in varie combinazioni nei tre nominali in questione sono varianti ridotte e non meccaniche dei ritratti che comparirono successivamente sulla medaglia del 1555, il che suggerisce un coinvolgimento diretto del Nizolla nella loro realizzazione.

²⁹⁸ La novità iconografica e la resa più caratterizzata dei due ritratti dovettero marcare profondamente l'immagine dei due sovrani, giacché ancora nel 1663 il poeta Samuel Butler (1612-1680) li ricorda in una maliziosa similitudine del suo poema *Hudibras*, composto tra il 1660 ed il 1680 come satira contro i cromwelliani ("Still amorous and fond and billing / like Philip and Mary on a shilling": Butler 1895 (1663-78), p. 334).

²⁹⁹ Pinchart 1870, pp. 14-18. I disegni preparatori per i sigilli intagliati da Iacopo furono commissionati a un "enlumineur" locale, Adrien Reyniers, che garantì il loro aspetto tradizionale; il sovrano insistette nondimeno

Bureau des Finances di Bruxelles (1555-59), che egli stampò personalmente (come attesta la quietanza inedita per il pagamento delle pile dei torsi che egli consumò)³⁰⁰. Pinchart identificò i gettoni in alcuni esemplari bronzei ed argentei tuttora esistenti, ed è inspiegabile che opere di simile qualità figurativa ed esecutiva, emesse in numero assai limitato per i consiglieri del sovrano ed escluse dalla circolazione, siano state ignorate da tutte le successive trattazioni sul Nizolla³⁰¹: i caratteri epigrafici e il virtuosismo dei ciuffi di Filippo II, ora corti, ora lunghi e increspatis, sono al contrario attestazioni importanti dell'alto livello raggiunto dalla produzione coniata di Iacopo (finora nota solo da una tarda medaglietta di Filippo II del 1588)³⁰². Da una lettera inviata dallo scultore a monsignor de Granvelle il 12 dicembre 1554, risulta inoltre che egli realizzò per il prelato dei gettoni (non necessariamente da identificarsi con quelli sopra menzionati)³⁰³.

Scrivo a messer Gianelo [Torriani, orologiaio di corte] mi mandi li spontoni che cominciai per li gettoni di vostra Signoria, ché, avendomi sua Maestà [Filippo II] dato il caricho di far tute le stampe de questo regnio, fornirò anchora questa tanto che arò le mani in pasta e quanto più presto li averò, l'arò più caro che li fornirò subito³⁰⁴.

La stessa lettera ci informa che Iacopo approntò personalmente gli esemplari aurei della medaglia di Maria Tudor destinati ai reali di Spagna e Inghilterra (uno dei quali è oggi esposto al British Museum)³⁰⁵: la piena autografia dell'opera motiva forse anche la

perché i conii fossero affidati al milanese, tanto da rimandare indietro con un piccolo compenso per il disturbo l'orafo Thomas van Gheer, che Filippo aveva precedentemente chiamato da Anversa a tale scopo. I gettoni, che di norma contengono un ritratto (cfr. *infra*), sembrano invece disegnati dallo stesso Iacopo.

³⁰⁰ AGRB, *Acquits de la Chambre des Comptes à Lille, Récette Générale des Finances*, bb. 1175 bis-1176, c. 2r: "Li Signori de la Finanza deno dare a Iacomo da Trezo per fatura de la stampa de gitioni con una pila e dui torsi (scuti) 25, e più per pile 5 (scuti) 2, e più per 24 torsi (scuti) 8; e anchora che abia domandato giustamente quello ch'io merito, mi contenterò di tuto quello che le Signorie mi darano". E poi: "Ho auto a bon conto (scuti) 20, e più addì 23 marzo (scuti) 16. Iacomo da Trezo". Le due quietanze sono tradotte con data: "Je, Jacques, confesse avoir reçu de Robert de Bouloingne, contrôleur et receveur général des finances du Roy n(ost)re sire, la somme de vingt escuz d'or [...] à bon compte de ce que me fera don pour graver les coings servans à forger gectoirs [...]. Le VII^e jour de mars XV^e cinquante-cinq. Iacomo da Trezo milanese". Il 23 dello stesso mese fu liquidato un pagamento finale di 16 scudi.

³⁰¹ Pinchart 1870, pp. 14-18, identifica questi gettoni con i tipi riprodotti in Van Loon 1732-35, I, pp. 9 (1556), 14 (1557), 21 (1558), 26 (1559), i quali però potrebbero attrarre nel catalogo di Trezzo anche i due tipi di gettoni per la Chambre des Comptes di Lille del 1557, che raffigurano Filippo II e Maria Tudor affrontati (in Van Mieris 1732-35, I, p. 402). Una verifica al medagliere della Bibliothèque Royale Albert I di Bruxelles mi induce a confermare l'attribuzione dei seguenti gettoni (che designo secondo il catalogo di Dugniolle): 1) Dugniolle 1876-80, II, p. 229, n. 2100 (BRAB, tiroir 62, nn. 48, 48-1, 48-2, ae, d. 29mm): r:/ "PHILIPPVS • D • G HISPANIARVM • REX"; v:/ "G • DV • BVREAV DES FINANCES"; sotto lo scudo scudo di Filippo II: "56". 2) Dugniolle 1876-80, II, p. 259, n. 2148 (BRAB, tiroir 63, n. 49, ae, d. 29,1mm): commemora la dichiarazione di guerra alla Francia. 3) Dugniolle 1876-80, II, p. 246, n. 2170 (BRAB, tiroir 63, n. 50, con varianti nell'iscrizione, ae, d. 29,4mm): r:/ "• GECTOIRS • POVR LE BVREAV • DES FINANCES • 1558"; v:/ "POST • TENEBRAS • LVCEM •". 4) Dugniolle 1876-80, II, p. 249, n. 2180 (BRAB, tiroir 63, n. 51, ag, d. 30,5mm): r:/ "IN VTRVMQVE PARATVS : 1559 :"; accompagnato da un busto con spada e alloro; v:/ "GECTOIR POVR LE BVREAV DES FINA •", tipo che secondo Dugniolle allude alle negoziazioni per la pace con la Francia.

³⁰² Bibliografia: Van Loon 1732-35, I, p. 293; Armand 1883-87, I, p. 242, n. 6; Toderi e Vannel 2000, I, p. 65, n. 113. Esemplari principali: Pollard 1984-85, III, p. 1250, n. 726; Börner 1997, p. 179, n. 775.

³⁰³ Smolderen 2000, p. 314, riporta due varietà di gettoni con l'arme del Granvelle: il primo in particolare (A), per quanto giudicabile dall'esemplare malamente impresso ivi riprodotto, non sembra attribuibile allo Jonghelinck (come sostenuto invece dallo studioso), perché la stilizzazione dei flutti è affatto differente da quella prediletta dall'artista fiammingo; ma per dirimere la questione sarebbe necessario individuare un esemplare migliore.

³⁰⁴ Lettera di Iacopo da Trezzo ad Antoine Perrenot del 21 dicembre 1554: il testo, pubblicato in Pérez de Tudela 1999, p. 269, è qui riproposto dopo aver rivisto alcune lezioni sull'originale (cfr. qui l'app. 2).

³⁰⁵ Hill 1927, pp. 37-38.

formalità della firma che vi compare e di quella del ritratto di Filippo II suo *pendant*, nel quale l'iscrizione "IAC(obus) (a) . TREZZO . F(ecit) . 1555" fu eseguita con abbreviazioni più ridotte e un testo latino che include un predicato verbale e la data di realizzazione. L'opera segnò anche l'avvio di un rapporto privilegiato di mecenatismo, una circostanza che rende ancora più comprensibile la solennità e la vistosità con cui il medaglista associò in forma epigrafica il suo nome a quello del patrono. Da allora le effigi in metallo della corte asburgica, nelle quali la responsabilità dell'artista ormai stanziale appariva scontata, furono invece congedate senza contrassegni autografici (come dimostra il ritratto dell'amico Giannello Torriani, del 1568 circa)³⁰⁶. Il nome dell'artefice si trova infatti specificato soprattutto nelle medaglie per personaggi 'fuori contesto', come l'inglese Maria Tudor, l'austriaco Johann Khevenhüller o l'ignoto Ascanio Padula, "NOBILIS ITALVS" la cui medaglia sembra cadere durante il periodo spagnolo di Iacopo (come pare confermare l'indicazione sulla nazionalità dell'effigiato)³⁰⁷.

Intorno al 1557 Iacopo si stabilì a Madrid, dove rimase fino alla morte come artista di corte e incisore per la sua Zecca. Se la successione tra Carlo e il figlio nei diversi territori della loro corona, imponendo di rinnovare tutti i coni reali, facilitò l'assunzione di Iacopo, la sua successiva attività spagnola non si limitò al disegno ed eventualmente all'incisione di microritratti monetali (occupazione che sembra invece essere stata il compito principale, ma non esclusivo, del toscano Giovampaolo Poggini). Già tra il 1558 e il 1562 l'artista lombardo intagliò infatti per il sovrano sigilli, cammei e gemme, mentre a quanto pare scolpì solo due modelli in legno con l'effigie del Re di Spagna (uno per realizzare monete, l'altro per gettoni e medaglie, come precisa un suo memoriale)³⁰⁸.

Monarca assai più sedentario rispetto al padre, e coinvolto in maniera più diretta nelle diverse fasi legate all'acquisto, alla commissione e alla tesaurizzazione degli oggetti d'arte, Filippo mirò a riunire attorno a sé artisti da camerino che assecondassero la sua precoce passione per gioie e intagli, condivisa anche dal figlio Carlos (per il quale Iacopo intagliò un'agata con il ritratto della regina Isabella)³⁰⁹: alla loro corte anche uno statuario come Pompeo Leoni (cap. I.5) era spesso richiesto per la realizzazione di monili e piccoli manufatti in argento. La bibliografia su Iacopo ignora invece il fatto che anche Carlo V fu probabilmente tra i committenti del milanese, come lascia credere un documento inedito attestante la spesa per "ung verre de chrystal de roche que l'Empereur a achepté a maistre Jacop" nel 1557: la presenza del Nizolla a Bruxelles e la sua specializzazione lo rendono senz'altro un candidato forte per l'identificazione con l'intagliatore dell'anziano sovrano³¹⁰.

³⁰⁶ Bibliografia: Pinchart 1870, p. 18 (Leone Leoni); Armand 1883-87, I, p. 170, n. 38 (CMP, AV n. 945: Leone Leoni); Plon 1887, p. 274 (riporta la proposta di Armand); Fabriczy 1904 (1903), p. 208 (attribuisce a Iacopo da Trezzo); Babelon 1922, pp. 228-233 (Iacopo da Trezzo); Hill 1923 (2), pp. 164-166 (Iacopo da Trezzo); Vermeule 1987, pp. 263-281; Toderi e Vannel 2000, I, pp. 60-61, n. 94 (Iacopo da Trezzo). Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 37, n. 242 (Leone Leoni: riporta imprecisamente la leggenda); Hill 1931, p. 202, n. 435 (Leone Leoni); Álvarez Ossorio 1950, p. 231, n. 270 (Iacopo da Trezzo); Laurenzi 1960, p. 95, n. 172 (Leone Leoni); Hill e Pollard 1967, p. 84, n. 441a (Iacopo da Trezzo); Sadik 1969 (1960), s.p., n. 67 (Leone Leoni); Börner 1997, p. 178, n. 779 (si risolve per Iacopo da Trezzo per motivi biografici); Francesco Rossi, in Gregori 1985, p. 352, n. 5.4 (Iacopo da Trezzo); Pollard 1984-85, III, p. 1240, n. 721 (Iacopo da Trezzo); Philip Attwood, in Scher 1994, p. 160, n. 55 (Iacopo da Trezzo); Attwood 2003, I, p. 122, n. 91 (Iacopo da Trezzo); Toderi e Vannel 2003, I, p. 52, n. 461 (Iacopo da Trezzo). CRNM, cassetto 105, s.n., e cassetto 106, n. 464.

³⁰⁷ Toderi e Vannel 2000, I, p. 64, nn. 109-110.

³⁰⁸ Babelon 1922, pp. 29-31.

³⁰⁹ Cfr. Martín González 1991, p. 60. Sulla collezione di preziosi accumulata da Filippo II cfr. Checa Cremades 1992, pp. 87-97.

³¹⁰ Il mandato di pagamento, inedito (AGR, État et Audience, Revenus et dépenses de Charles V, 1557, c. 288v), è segnalato nelle note di Pinchart in BRAB, fondo Pinchart, c. 18, b. 4, c. 76r.

È altresì in questo trentennio iberico, concluso dalla collaborazione con Pompeo Leoni per la tomba di Giovanna di Portogallo (Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, 1574), che Iacopo ritrasse in medaglia Filippo, Maria Tudor, Maria d'Asburgo, la sorella Giovanna d'Asburgo e numerosi cortigiani della reggia castigliana.

Come nel caso di Leone Leoni, la carriera del lombardo si concluse con la collaborazione al cantiere per il *retablo* di San Lorenzo El Real all'Escorial (1579), per il quale egli intagliò gli elementi in marmo e diaspro e realizzò il tabernacolo in diaspro e bronzo dorato³¹¹, deponendo alle sue fondamenta una medaglia di Filippo II con la propria firma³¹².

II. La medaglistica nel contesto della produzione di Iacopo

Per la sua capacità di intagliare scene mitologiche e paesaggi acquatici su “tazze, vasi e simili instrumenti” Iacopo da Trezzo è ricordato assieme a Francesco Tortorino ed Annibale Fontana da Giovampaolo Lomazzo (1584), che dovette conoscere sue opere rimaste a Milano³¹³. Coerentemente con questo suo profilo di maestro dell'intaglio, né l'attività artistica di Iacopo da Trezzo, né la percezione che ne ebbero la maggioranza dei contemporanei furono focalizzate sulla sua non copiosa produzione medaglistica³¹⁴. Il nostro ebbe successo soprattutto in virtù della propria dimestichezza con un'arte rara,

³¹¹ L'“*invención de enginos*” per la lavorazione delle pietre dure è un aspetto su cui il carteggio di Iacopo relativo all'impresa escorialense insiste ripetutamente: cfr. Checa Cremades 1992, p. 244. Secondo Morigia (1592, p. 291; 1595, p. 481) si trattava di una sega collegata ad un mulino ad acqua. Il tabernacolo della Basilica di San Lorenzo El Real fu segnalato persino da un pittore come Federico Zuccari, che il 29 maggio 1586 lo descrisse a un imprecisato “magnifico e sempre osservandissimo” signore in questi termini: “Questo retavolo ha un finimento di mischi e bronzi singularissimi, con 18 colonne in tre ordini, di 22 piedi in circa alte; ma quello che è d'ammirazione notabile quivi, et una si puol dire delle cose più principali e notabili che in tal genere siano giamai state fatte, che è una custodia del Santissimo Sacramento dall'eccellentissimo sigr. Jacomo da Trezzo composta di bronzo, di mischi e delle più pretiose pietre e gioie che si veda, con otto colonne di diaspro finissimo di sei in sette piedi alte, condotte tutte per forza di punta di diamanti. Questa custodia è un tempietto rotondo simile a quel di Bramante a S. Pietro Montoro, di altezza di doi canne in circa, che realmente non fu mai fatta la più degna e singulare opera, e nel corpo di questa custodia, ve ne è un'altra piccolina parimente di singolar bellezza; questa col retavolo solo passa di spesa più di 400 m(ila) scudi” (in Domínguez Bordona 1927, pp. 7-8). Bisognerà però precisare che quando Zuccari vide il *retablo*, la messa in opera dei suoi elementi figurativi non era ancora terminata.

A dispetto di tanta fortuna, credo nondimeno che Jean Babelon, nel riflettere sullo statuto professionale di Iacopo, attribuisca eccessivo peso alla sua attività architettonica. Sia il contributo nella costruzione della tomba di Giovanna di Portogallo (Madrid, Chiesa del Monasterio de las Descalzas Reales), sia la partecipazione all'impresa del *retablo* per l'altare maggiore di San Lorenzo El Real (El Escorial), sia infine la realizzazione del tabernacolo in diaspro orientale per la medesima Basilica hanno a che vedere con l'abilità di Iacopo nella lavorazione di pietre dure su grande scala (Babelon 1922, risp. pp. 245-249 e 129-181, ma anche Babelon 1913 (1), pp. 307-316). Il peso di tali condizionamenti tecnici, anche a livello economico, era così rilevante che nel contratto per il *retablo*, firmato il 3 gennaio 1579, Iacopo fu posto allo stesso livello di Pompeo Leoni (scultore) e Battista Comane (“maestro di canteria”); nondimeno, i tre lavoravano sotto la supervisione dell'architetto Juan de Herrera. Anche quando nel 1582, dopo la morte di Comane, Iacopo si incaricò dell'esecuzione degli elementi architettonici in pietra, egli ebbe soprattutto compiti esecutivi e organizzativi.

³¹² L'episodio è documentato in un *dossier* reso noto da García de la Fuente (1935, pp. 269-271); l'esemplare rinvenuto è oggi conservato nella Biblioteca Real del Escorial (ivi, p. 263, n. 2156).

³¹³ Lomazzo 1973-74 (1584), p. 300.

³¹⁴ La discussione più accurata del catalogo di cammei di Trezzo resta quella di Ernst Kris, la cui trattazione ha introdotto una fondamentale distinzione tra dipendenza iconografica e relazione stilistica: Kris 1929, pp. 81-82 e tav. 79, figg. 321-326 (con bibliografia): ma su questo problema rinviamo *infra* al par. VI. Sull'attività del Nizolla come intagliatore di vasi in pietra dura e vascelli in cristallo cfr. soprattutto Hayward 1976, pp. 193-197, che illustra anche la diffusione delle opere glittiche milanesi in Spagna e avanza alcune proposte attributive per l'attività di Iacopo come argentiere, che non è tuttavia attestata da fonti documentarie. Ad un possibile lavoro d'oreficeria del lombardo, un medaglione in oro e smalto del Museo Nazionale del Bargello, accenna Venturelli 1996, p. 155.

praticata a Milano per la disponibilità di materie prime e perché incoraggiata dagli Sforza, anche se rivolta poi all'apprezzamento internazionale. I vasi in cristallo o in lapislazzuli rendevano bene e garantivano all'artefice gli elogi conviviali dei principi senza che costui avesse bisogno di apporre firme, mentre la medaglia era un genere fortemente concorrenziale, e le repliche realizzate dall'autore erano trascurabili rispetto a quelle diffuse dai copisti³¹⁵. Fu del resto l'attività di intagliatore a garantire a Iacopo una fama duratura nella *Dactyliotheca* di Abraham van Goorle (1601), nella penna di Leone Allacci (che nel 1642 ricorda un suo diamante con figurazione araldica, forse quello oggi perduto con l'arme di Carlo V) e, naturalmente, nelle opere di Orlandi (1719), Mariette (1750) e Gori (*Dactyliotheca Smithiana*, 1767)³¹⁶.

Nell'immaginario cinquecentesco, Iacopo era un intagliatore, un conoscitore, un *promeneur* che si poteva incontrare mentre cercava pietre da lavorare sui sentieri montani o sul greto di un fiume castigliano, come ricorda l'umanista Ambrosio de Morales nel 1575. Del resto, in Lombardia la tendenza a trasfigurare l'artista nella superiore dignità del naturalista era stata avviata addirittura da Leonardo e Donato Bramante, che nel 1538 il grammatico novarese Gaudenzio Merula ricordava dedito ad analoghe, lucrose passeggiate alle pendici delle Alpi, sugli stessi percorsi battuti dagli umanisti in cerca di iscrizioni³¹⁷. Non è dunque senza ragione che sia nel caso di Iacopo, sia nel caso dell'architetto urbinato, fossero i testi d'antiquaria (che si richiamavano in questo alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio) a ricordare i risvolti scientifici, ingegneristici e periegetici della professione dell'intagliatore. Ancora nel 1595 il concittadino Paolo Morigia celebrava Iacopo non per la raffinatezza della sua maniera, ma per avere inciso in un diamante l'arme di Carlo V³¹⁸, scoprendo un procedimento ignoto alla glittica antica e già perduto tra i contemporanei del gesuato milanese. Per questo l'intagliatore

appresso fu in tanta stima, caro e grato alla Maestà del re Filippo nostro Signore, che in Bruscelle si servì di lui in molte cose e poi, scoprendo di giorno in giorno l'eccellenza del suo divino ingegno, però sempre lo volse appresso di lui in Spagna, e col suo consiglio si prevalse assai, e della sua opra, nella rara fabrica al mondo dello Scuriale, [...] e sua Catholica Maestà sempre si servì non solo dell'opera, ma anco del parere, e divin giuditio del nostro Trezzo³¹⁹.

Non bisognerà infatti dimenticare che all'occorrenza il Nizolla (come pure Leone e Pompeo Leoni) forniva i suoi servigi di agente per acquisti d'arte: fu lui nel 1584 a comprare per conto del re l'*Annunciazione* di Robert Campin oggi al Museo del Prado³²⁰. E fu a titolo di scopritore del diaspro spagnolo e di intermediario per l'acquisto di diamanti, oltre che in qualità di intagliatore, che Iacopo si ripropose ai Medici nel gennaio 1572, mentre a Madrid i documenti mostrano il lombardo impegnato a stimare gemme, una voce di compravendita cospicua e delicata del bilancio reale³²¹.

³¹⁵ Cfr. in proposito la lettera di Iacopo da Trezzo del 21 dicembre 1554 più volte citata (la si può leggere qui nell'app. II).

³¹⁶ Van Goorle 1601, p. 10; Allacci 1642, p. 49; Orlandi 1719, p. 275; Mariette 1750, I, p. 151; Gori 1767, p. CCXXXV. Sul "diamant des armes" cfr. *infra*.

³¹⁷ Cfr. Morales 1575, c. 46r, citato in Babelon 1922, pp. 38-39. Per il gustoso ritratto di Bramante cercatore di pietre dure cfr. invece Merula 1538, p. 154.

³¹⁸ La lavorazione del "diamant des armes", fatto incastonare e montare come anello ad Anversa su commissione dell'artista nel maggio 1559, è attestata nel 1562 da un memoriale di Iacopo da Trezzo (Babelon 1922, p. 29). Un diamante con lo stemma del casato asburgico è conservato nel Museo degli Argenti a Firenze (Piacenti Aschengreen 1968, p. 205, n. 1734).

³¹⁹ Morigia e Borsieri 1619, p. 480.

³²⁰ De Antonio 1998, p. 518, n. 218, e p. 413.

³²¹ Nel 1568 Iacopo presenziò all'apertura dei sigilli che custodivano i preziosi di Carlos d'Asburgo, defunto in quell'anno. Nel 1569 Iacopo effettuò una perizia su alcuni busti di imperatori e sovrani asburgici venduti a Filippo II da Niccolò e Giovambattista Bonanome e destinati all'Alcázar e alla Casa de Campo di Madrid;

Il Nizolla, memorabile ai nostri occhi soprattutto per la qualità disegnativa dei suoi nudi e dei suoi panneggi plasmati, fu ricordato molto più spesso dai suoi contemporanei come colui che aveva lavorato i materiali scultorei più duri, aprendo nuovi orizzonti alla policromia lapidea. Per la letteratura artistica il capolavoro di Iacopo fu il tabernacolo della Basilica dell'Escorial, scolpito in diaspro orientale e tempestato di smeraldi (1579-85), al quale egli appose il proprio nome a perpetua memoria³²². È altresì indicativo che le legende dei progetti di Juan de Herrera pubblicati a stampa tra il 1583 ed il 1589 da Pieter Perret attribuissero a Iacopo il cosiddetto “sacrario” della Basilica dell'Escorial, un ambiente alla cui realizzazione egli aveva contribuito largamente lavorando e gli elementi in pietra.

La specialità di Iacopo (coerentemente con i suoi natali prealpini) fu dunque la lavorazione delle pietre semipreziose e dei coni d'acciaio; essa fu anche la ragione principale per cui, sottraendosi alla concorrenza di scultori come Pompeo Leoni e Giovampaolo Poggini, egli fu assunto stabilmente come “entallador de camafeos y cristales de su Magestad”³²³ e fu remunerato con un salario regolare e ulteriori pagamenti a cottimo per ciascuna delle gemme che eseguiva (impressionante in tal senso la “libranza” effettuata dal re in suo favore nel 1568 attraverso la concessione di un balascio “grande, prolongado, con el retrato de su Alteza [Carlos], una letras en en bisel al lado del retrato”)³²⁴. Solo nel 1584, quando Girolamo Miseroni giunse a corte, l'attività di Iacopo come fornitore di elementi in diaspro per il cantiere dell'Escorial divenne prevalente.

III. Per un catalogo delle medaglie di Iacopo da Trezzo

1. La Milano di Ferrante Gonzaga e le medaglie italiane (1549-54)

Qualsiasi trattazione su Iacopo da Trezzo parte dalla premessa che ciò che conosciamo è solo una porzione collaterale ed episodica della produzione artistica per cui Iacopo divenne celebre, ed è anche il genere più condizionato da contiguità ingombranti con altri artisti, che la critica ha reso ancor più oppressive.

Tra le medaglie del Nizolla e le numerose gemme ascrittegli (sulle quali getteremo uno sguardo alla fine di questo capitolo) esiste un curioso rapporto compensativo: così come nelle prime la messa a fuoco incerta dello stile di Iacopo ha reso scarno il suo catalogo

l'anno seguente stimò il valore delle gioie della regina Isabella (cfr. Checa Cremades 1992, pp. 129, 157, 167 e 170-171). Nel 1580 Iacopo è tra gli artisti proposti per la stima di una fontana scolpita in diaspro da “Roque Solario” (Martín González 1991, p. 128).

³²² Cfr. Babelon 1922, p. 32. Siguenza 1923 (1600), pp. 412-413, riporta le perdute epigrafi dei due tabernacoli del *retablo*, dettate da Arias Montano; la prima recitava: “IESV CHRISTO SACERDOTI AC VICTIMAE PHILIPPVS II . REX . D . OPVS . IACOBI TRECI MEDIOLANENS . TOTVM HISPANO . E LAPIDE”; l'iscrizione sul tabernacolo minore era la seguente: “HVMANE SALVTIS EFICACI PIGNORI . ASSERVANDO PHILIPVS II . REX . D . EX VARIA IASPIDI HISPANIC . TRICII OPVS”. La doppia firma dovette valere sia come soluzione autocelebrativa (a partire dal fraseggio anticheggiante), sia come espressione di devozione, visto che Iacopo non firmò mai altri intagli, neppure gli elementi in diaspro e pietra per una fontana rustica pagatagli nel 1569 (per la quale cfr. Checa Cremades 1992, p. 129).

³²³ L'espressione è adottata in una nota all'inventario carolino del 1563 (cfr. app. I). In ASM, Dispacci reali, b. 272, fasc. 15, Iacopo è invece definito come gioielliere di sua Maestà; nella stessa filza è però definito per lo più “scultore” (fasc. 18 e 23).

³²⁴ Martín González 1991, p. 66. La possibilità che Iacopo collezionasse oggetti d'arte legati alla sua professione è accreditata anche dalla seguente nota inedita, dalla quale risulta che nel 1563 egli acquistò un cammeo bilaterale proveniente dalla “almoneda” dei beni di Carlo V (AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, ép. 1, leg. 1145, c. 18v, qui pubblicato all'app. I): “Reçíbesele en quenta una medalla de camafeo de dos hazes, contenida en dicha partida del cargo de esta quenta, que en XIII dias del dicho mes de setiembre de dicho año de MDLXIII se envió a m(aist)re Jacome, entallador de camafeos y cristales de su Magestad, la qual medalla estaba guarnecida de oro y estaba tasada en treinta ducados, y se le envió por XXXIII ducados como parece por fee de Juliano dicho scribano, que asistió a la almoneda que se hizo de sus bienes”.

medaglistico – una terra di nessuno destinata a raccogliere quasi solo le opere respinte dai *corpora* di altri artisti più famosi –, nell’ambito della glittica la mancanza di pezzi ‘firmati’ o d’autografia documentata ha favorito un’ipertrofia di attribuzioni alimentate dalla fama dell’intagliatore e dalla divergenza tra sopravvivenze e fonti scritte.

Le iscrizioni autografiche offrono invece un punto fermo imprescindibile per la ricostruzione della medaglistica di Iacopo. Al momento più noto della sua produzione in metallo (1549-54) – caratterizzato dalla vicinanza geografica e stilistica con Leone Leoni e da tipi ritrattistici meno personali – corrisponde infatti per il Nizolla una firma dalla funzione distintiva, costituita dal nome di battesimo e dal toponimo di provenienza (espresso in volgare e con grafia scempiata: “I .T.”³²⁵, “IAC . TR”³²⁶, “IAC . TREZ”³²⁷, “IAC . TREZO”³²⁸). Le due abbreviazioni più estese della carriera di Iacopo compaiono infatti nella medaglia di Isabella Capua e in quella della figlia Ippolita Gonzaga sedicenne o diciassettenne, opere commissionate in un ambiente nel quale l’intagliatore andava sostituendosi a Leoni assente e andava adattandosi ad aspettative che lo portavano a emulare i modi del toscano³²⁹.

Questa circostanza diviene ancor più significativa se si considera che i contrassegni autoriali non furono impiegati mai dai medaglisti milanesi dei decenni precedenti. Un secondo corollario dell’assenza di medaglie autografe nei primi lustri della Milano asburgica è la possibilità che la carriera di Iacopo come plasticatore e incisore di conii sia iniziata negli anni quaranta, e che alcune sue effigi in metallo possano quindi nascondersi tra i numerosi tipi anonimi precocemente condizionati nell’iconografia dalla circolazione di modelli leoniani³³⁰.

Proprio la vicinanza di Leone Leoni ha contribuito non poco a sottrarre alle indagini storiografiche le prime opere in metallo del suo collega. Già a partire dalla trattazione di Fabriczy (1903) la difficoltà a distinguere tra le due mani ebbe conseguenze cospicue non solo sulla valutazione di Iacopo, ma anche sulla sua presunta biografia: la pretesa affinità stilistica tra i due artisti sembrò infatti provare non solo il discepolato del Nizolla presso l’aretino, ma anche la sua discendenza dalla stessa cultura figurativa composita³³¹. Secondo Georg Habich (1924), addirittura, le due maniere si distanziavano quasi esclusivamente per gli effetti di finitura e per la qualità più incisoria del disegno di Iacopo³³²: un giudizio di tal fatta è anche la ragione implicita della renitenza a riconoscere a Iacopo da Trezzo alcuni dei capolavori che discuteremo, aggirando il fatto che le medaglie firmate di Ippolita Gonzaga e di Maria Tudor mostrano eloquentemente lo spessore del personaggio e la tramatura lombarda delle sue esperienze figurative.

Persino dopo la monografia di Jean Babelon, che pure ha contribuito non poco a fare chiarezza sulla maniera propria dell’intagliatore lombardo, la progressiva scoperta di medaglie anonime di provenienza spagnola, ma morfologicamente italiane, ha fatto sì che alcuni capolavori della medaglistica milanese siano stati contesi a Iacopo da una terza figura poco messa a fuoco, quella di Pompeo Leoni (che tratteremo nel cap. I.5).

³²⁵ Medaglia di Filippo III, in Toderi e Vannel 2000, I, p. 65, n. 114.

³²⁶ Medaglie di Maria Tudor, in Toderi e Vannel 2000, I, p. 62, n. 99; di Johann Khevenhüller, in Toderi e Vannel 2000, I, p. 64, n. 109; e di Ascanio Padula, in Toderi e Vannel 2000, I, p. 64, n. 110.

³²⁷ Medaglia di Ippolita Gonzaga, in Toderi e Vannel 2000, I, p. 61, n. 95.

³²⁸ Medaglia di Isabella de Capua, in Toderi e Vannel 2000, I, p. 61, n. 97.

³²⁹ La numerazione della legenda, “AET . AN . XVII”, colloca la medaglia nel 1551 (“aetatis anno decimo septimo”) o nel 1552 (“aetatis annorum septemdecim”). Sulla commissione delle altre medaglie di Ippolita cfr. anche il cap. II.4 e *infra*.

³³⁰ Su questo aspetto della fortuna di Leone Leoni cfr. *infra*, cap. I.7.

³³¹ Fabriczy 1904 (1903), p. 205.

³³² Habich 1924, p. 134. In direzione di un rapporto di dipendenza, e non di discepolato, si pronunciò anche Magnaguti 1965, p. 41.

Per ridefinire il *corpus* del Nizolla e difenderlo da sottrazioni indiscriminate è utile partire dalle sue prime opere ‘firmate’, le medaglie di Ippolita Gonzaga (1551-52), Isabella Capua (*ante* 1554), Filippo II (1555) e Maria Tudor (1554). Innanzitutto, i dettagli morelliani dei tre ritratti muliebri mantengono nel catalogo di Iacopo una precedente medaglia di Ippolita (1549-50) il cui busto ha un taglio inequivocabilmente lombardo³³³. Già nel 1892 Prospero Rizzini aveva proposto di ricondurre il pezzo a Iacopo da Trezzo, e nel 1922 Jean Babelon ne sostenne l'accostamento alle opere certe con argomenti stilistici cui si è rinunciato forse con troppa leggerezza, in linea con una tendenza che ascrive al capofila dei medaglisti milanesi, Leone Leoni, tutte i microritratti anonimi di più alta qualità formale. Persino la data del ritratto, che prepara o commemora il matrimonio tra la Principessa e Ascanio Colonna (1549)³³⁴, offre all'attribuzione un solido argomento esterno: durante il 1548-49 Leoni fu impegnato fuori Milano a Piacenza e a Bruxelles, mentre Iacopo rimase in Lombardia fino al 1554.

All'attività giovanile del Nizolla proponiamo poi di ascrivere anche la medaglia del capitano milanese Pietro Piantanida (1513-57), realizzata tra il 1548 e il 1550³³⁵. Nel capitolo dedicato ad Antonio Abbondio diversi dati anagrafici e stilistici ci consentiranno di escludere che il trentino sia l'autore di questo ritratto, come spesso è stato affermato: qui ci interessa piuttosto porre in rilievo l'affinità con la medaglia di Giannello Torriani nell'impaginazione del busto, nel drappeggio del manto (graffito fino a disegnare pieghe strette e profonde) e nell'incorniciatura del tondello (caratterizzato dal bordo liscio del

³³³ Armand 1883-87, II, p. 213, n. 3 (anonimo), e III, p. 257, n. a (CMP, AV n. 1123: Leone Leoni, ma confonde questa medaglia con un altro tipo); Forrer 1902-30, VIII, *Supplement*, p. 242 (accetta l'associazione di Babelon con la medaglia di Maria d'Asburgo, ma esprime riserve sull'attribuzione a Iacopo da Trezzo); Magnaguti 1965, p. 123, n. 136 (senza attribuzione); Cano Cuesta 1994, p. 183, n. 37 (esprime riserve sull'attribuzione a Leoni); Rossi 1995, p. 423, n. V.40 (anonimo); Toderi e Vannel 2000, I, p. 52, n. 66 (Leone Leoni). Esempolari principali: Keary 1883 (1881), p. 70, n. 257 (Leone Leoni); Rizzini 1892, p. 51, n. 337 (Iacopo da Trezzo); Babelon 1922, pp. 193-195 (Iacopo da Trezzo); Hill 1931, p. 199, n. 433 (attribuisce a Leoni con riserve su qualità formale); Álvarez-Ossorio 1950, p. 169, n. 174 (Leone Leoni); Laurenzi 1960, p. 97, n. 176 (Leone Leoni); Hill e Pollard 1967, p. 132, n. 433 (attribuiscono a Leoni, ma giudicano l'opera di qualità inferiore a quella delle medaglie firmate); Pollard 1984-85, III, p. 1215, n. 710 (attribuisce a Leoni, ma mantiene le riserve espresse nel 1967); Börner 1997, p. 173, n. 748 (Leone Leoni); Attwood 2003, I, p. 116, n. 70 (Iacopo da Trezzo); Toderi e Vannel 2003, I, p. 51, nn. 441-442 (Leone Leoni); CRNM, cassetto 105, inv. nn. 1043-1044. Non è il caso di insistere qui sui legami epigrafici tra la prima medaglia d'Ippolita e quella autografa della madre Isabella de Capua: basti confrontare con la medaglia firmata di Ippolita l'attaccatura dei capelli, il profilo appiattito del volto, il mento sfuggente, il panneggio del drappo che passa dietro il collo; le labbra scarse, le nari tondeggianti e la forma delle palpebre sono confrontabili con quelle di Maria Tudor.

³³⁴ Sulla datazione del matrimonio cfr. Affò 1787, pp. 100-105 e Salza 1903, p. 62 (la data 1548 riportata da Valerio 1977, p. 140, n. 101, e da Pollard 1984-85, III, p. 1215, n. 710, si riferisce invece alla conclusione delle trattative). Anche la numerazione della leggenda, “AET . AN . XV”, colloca la medaglia nel 1549 (“aetatis anno decimo quinto”) o nel 1550 (“aetatis annorum quindecim”).

³³⁵ Armand 1883-87, II, p. 179, n. 9, e III, p. 223, n. D (anonimo); Simonis 1904, tav. XXIII, fig. 5 (Étienne de Hollande); Hill 1910-11 (1), p. 19 (scuola di Cellini; associa il pezzo alla medaglia di Scaramuzza Trivulzio, per la quale cfr. qui il cap. I.4); Hill 1913-14, p. 217 (riferisce una attribuzione ad Antonio Abbondio di Kurt Regling, ma riconduce il pezzo alla scuola di Cellini); Regling 1919-20, col. 93 (Antonio Abbondio); Hill 1920 (2), p. 134 (“perhaps by a Milanese master of the school of Cellini”); Habich 1924, p. 121 e tav. LXXXIII, fig. 4 (“Maestro del Cardinal Bembo”, milanese o veneto); Dworschak in Habich 1924-35, II, 2, p. 486, n. 4 (Antonio Abbondio); Dworschak 1958, p. 50 (Antonio Abbondio); Schulz 1988, p. 19, n. 3.2 (Antonio Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, pp. 158-159, n. 411 (Antonio Abbondio). Esempolari principali: Rizzini 1892, p. 86, n. 595 (anonimo); Hill 1910-11, p. 19 (BML); Hill 1931, p. 196, n. 423 (scuola milanese); Hill e Pollard 1967, p. 80, n. 423 (scuola milanese); Pollard 1984-85, III, p. 1464, n. 864 (anonimo); Johnson e Martini 1995, p. 129, n. 2281 (erroneamente descritta come coniata ed attribuita a Leone Leoni); Börner 1997, p. 182, n. 790 (maniera di Antonio Abbondio); Attwood 2003, I, p. 126, n. 98 (“unidentified Milanese medallist, I”); Toderi e Vannel 2003, I, p. 60, nn. 524-525 (Antonio Abbondio). Sulla particolare vicenda critica di questa medaglia cfr. anche *infra*, cap. I.5.

recto, da quello a doppio solco del rovescio e dalle caratteristiche della legenda, tangente il capo e racchiusa tra due righe)³³⁶.

Strettamente legato per stile alla medaglia del Piantanida (con la quale condivide anche l'impaginazione della legenda tra due righe incise, la forma delle lettere ed una controversa attribuzione ad Antonio Abbondio) è il microritratto del misterioso Alessandro Cacurio, sulla cui biografia poco sappiamo³³⁷. Il tratteggio dei capelli, il taglio del busto e il panneggio del robone lo avvicinano anche al ritratto di Giannello Torriani (che è assai più tardo), mentre il taglio degli occhi e il profilo del volto trovano confronto soprattutto nella medaglia firmata di Isabella Capua.

Per chiudere il cerchio nell'attribuzione delle medaglie di Cacurio e Piantanida, opere giovanili del Nizolla, possiamo però aggiungere un dato inedito insperato: l'esemplare bresciano della medaglia di Cacurio, mai riprodotto, presenta infatti sul taglio della spalla un'iscrizione incisa: "IAC · TR · F". Il testo della 'firma', sfuggita al catalogatore Rizzini e a tutta la bibliografia successiva, è peraltro molto simile a quello apposto nella stessa posizione sulle medaglie di Maria Tudor e Johann Khevenhüller ("IAC · TR"), mentre il "F(ecit)" è attestato nella medaglia coniata di Filippo II del 1588 ("IAC TRICI(us) F"). Quello bresciano è un esemplare tardo, anche se di qualità ottima, ma la qualità del ritratto e i caratteri del suo rilievo e dell'impaginazione offrono conferme ineludibili sul fatto che questa medaglia e le altre ad essa collegate siano opera di Iacopo da Trezzo.

2. Iacopo da Trezzo? Una proposta per il 'Maestro del Carlo Visconti'

Il linguaggio scultoreo e le soluzioni tipologiche messe a punto nelle prime medaglie di Iacopo da Trezzo ebbero un successo tanto immediato e importante, quanto trascurato. Ad esso si connettono infatti due medaglie di grande formato, quelle di Carlo Visconti e Francesco d'Este, che costituiscono uno dei problemi più spinosi della medaglistica lombarda del secolo XVI (oltre che uno dei suoi vertici). Entrambe sono state recentemente riunite da Attwood in un medesimo gruppo, ma rimangono per la critica opere di autore anonimo³³⁸.

La prima medaglia raffigura Carlo Visconti (1523-65), che nel 1561, dopo l'ascesa di Pio IV al soglio pontificio, sarebbe divenuto il Vescovo di Ventimiglia e avrebbe dato avvio ad una sofisticata committenza di cristalli intagliati³³⁹. L'effigie metallica lo rappresenta prima di questi eventi in un'età compresa tra i venti e i trent'anni, ed il rovescio della medaglia ha probabilmente un significato galante, "COR ALIT"³⁴⁰. Siamo dunque nel sesto decennio,

³³⁶ Non è un caso che anche la medaglia dell'architetto e orologiaio cremonese sia stata più volte ascritta a Leone Leoni. Jean Babelon ha però mostrato che alla data dell'evento celebrato (il 1568, anno in cui il Torriani terminò la costruzione di una pompa per incanalare l'acqua del Tago in cima all'Alcázar di Toledo) la medaglia non può essere stata realizzata che in Spagna, cioè in un Paese dove fu attivo il solo Iacopo; dal carteggio di Leoni risulta peraltro che l'aretino fu in pessimi rapporti con il ritrattato, che godeva invece dell'amicizia del conterraneo lombardo (Babelon 1913 (2), pp. 275-277). Per la bibliografia sulla medaglia, cfr. *supra*.

³³⁷ Bibliografia: Armand 1883-87, III, p. 272, n. C (anonimo); Habich 1924, tav. XCVI, fig. 1 (anonimo norditaliano); Dworschak 1958, p. 50 (Antonio Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, p. 159, n. 415 (Antonio Abbondio). Esemplari principali: Rizzini 1892, p. 99, n. 698 (anonimo); Börner 1997, p. 185, n. 802 ("anonimo maestro attivo a Milano o sotto l'influsso della scuola milanese").

³³⁸ Attwood 2000, p. 166; Attwood 2003, I, p. 126.

³³⁹ Sui cristalli commissionati a Francesco Tortorino dal Visconti cfr. Venturelli 1998 (3), pp. 195-206.

³⁴⁰ Gaetani 1761-63, II, tav. CXVII, fig. 2; Armand 1883-87, II, p. 206, n. 15, e III, p. 255, n. c (Francesco Tortorino); Toderi e Vannel 2000, I, p. 109, n. 268 (anonimo). Esemplari principali: Regling 1908, p. 16, n. 123 (Leone Leoni); Rizzini 1892, p. 39, n. 251 (Francesco Tortorino); Whitcombe Greene 1913, p. 418; Álvarez-Ossorio 1950, p. 238, n. 445 (anonimo); Hill e Pollard 1967, p. 96, n. 510 (anonimo, seguiti da tutta la bibliografia successiva); Pollard 1984-85, III, p. 1485, n. 876 (anonimo); Stephen Scher, in Scher 1994, p. 169, n. 59 (data il pezzo al 1540-50 e ne spiega il rovescio); Börner 1997, p. 189, n. 823; Attwood 2003, I, p. 127, n. 101 ("unidentified Milanese medallist, II"); Toderi e Vannel 2003, I, p. 58, n. 507 (unilaterale:

quando il nostro, laico e loricato, ma già membro del collegio dei giureconsulti di Milano (1545), iniziava a farsi conoscere attraverso missioni diplomatiche, alcune delle quali dirette alla corte asburgica (1554 e 1558). La seconda medaglia ritrae Francesco d'Este (1516-78), figlio cadetto del duca di Ferrara Alfonso I e marchese di Massa Lombarda dal 1544³⁴¹; anch'egli ebbe rapporti sicuri con gli Asburgo, perché fu rappresentante del padre Alfonso presso l'arciduca Ferdinando a Vienna, e sappiamo che Francesco prese parte volentieri alla vita mondana che ruotava attorno alla cerchia di Ferrante Gonzaga a Milano. L'artista su cui ci interroghiamo privilegia volumi compatti, decorati in superficie da fini dettagli ornamentali e da acconciature ordinate, ma levigati e quasi perlacei nella struttura del volto. In entrambi i tipi l'adozione di un tondello grande e spesso e di un busto allungato rivela l'intento di emulare tempestivamente l'ultima medaglia leoniana di Carlo V (giunta in Italia alla fine del 1549) o forse quella di Daniel de Hanna (1545), dove il rovescio si limita a una piatta spazialità araldica o alla complanarità di figure sostenute da una mensola sospesa, la cui tridimensionalità non coinvolge lo sfondo e si sviluppa solo verso lo spettatore.

Chi è questa personalità di primissimo piano, capace di desumere in maniera ineccepibile le convenzioni iconografiche del Nizolla e di applicare alla modellazione della cera gli stessi effetti della glittica? Fu un allievo di Iacopo a riflettere in forma così efficace la sua sensibilità ritrattistica e la maniera che il Nizolla adottò all'epoca della medaglia di Isabella Capua, che per le due effigi anonime si pone come il termine di paragone più diretto? O fu il maestro stesso, che in queste opere di grande formato e bronzee ricercò una pelle e una qualità di finitura leggermente diverse da quelle ottenute lavorando e cesellando l'argento per le medaglie regie di Filippo e Maria Tudor, concepite già in un diverso clima da ritratto di corte, bronzinesco o addirittura già fiammingo?

Non stupisce che l'estrema accuratezza del ritratto di Carlo Visconti e della sua esecuzione, ben sottolineate da Stephen Scher assieme ai caratteri "di scuola lombarda", abbiano sinora trattenuto dall'avanzare il nome di un artista come Iacopo, fortemente svalutato dalla contiguità con i Leoni; ma l'affinità dei dettagli morelliani e del disegno dello spallaccio con la medaglia trezziana di Pietro Piantanida e con quella di Ascanio Padula merita uno scrutinio attento, anche perché datando i ritratti di Carlo Visconti e di Francesco Este a prima del 1554, viene di fatto a cadere l'obiezione principale opposta finora alla loro possibile attribuzione al Nizolla³⁴².

Il busto di Carlo Visconti, simile a quello del Piantanida, è già avviato verso quella soluzione a mezze braccia e busto intero diffusa dalla medaglia autografa di Filippo II. La lavorazione delle ciocche è identica a quella eseguita sull'effigie di Giannello Torriani (1568), l'unica che le sia affine per genere e formato. Sono poi tipiche di Iacopo sia l'impaginazione della figura, sia le caratteristiche del tondello (la perlinatura, i margini incisi per la didascalia, l'orientamento ed il modulo dell'iscrizione); anche le lettere della

anonimo).

³⁴¹ Armand 1883-87, II, p. 148, n. 9; Boccolari 1987, n. 116, n. 92; Toderi e Vannel 2000, I, p. 397, n. 1174. Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 82, n. 563; Attwood 2003, I, p. 126, n. 100 (tutti come anonimo). Come nota anche Attwood, la medaglia di Francesco d'Este forma con la quella di Carlo Visconti un dittico inscindibile: vi ritroviamo lo stesso tipo di busto quasi intero e troncato da una linea radente il bordo, il braccio sinistro avanzato e a mezza lunghezza, il destro interrotto da un taglio rilevato e parallelo al bordo. Lo spallaccio, a testa di leone, è similissimo al precedente, così come è assai vicina la corazza, decorata a bande verticali.

È nostra convinzione che l'omissione del titolo di Marchese di Massa Lombarda (1544) nella medaglia di Francesco d'Este non sia sufficiente per fissare un *terminus ante quem* in coincidenza dell'assunzione del titolo, come proposto dai due studiosi: dal punto di vista stilistico la medaglia trova collocazione nella seconda metà del XVI secolo.

³⁴² Attwood 2003, I, pp. 99-101.

legenda, finemente cesellate, sono sovrapponibili a quelle della medaglia firmata di Isabella Capua. Nel rovescio dell'effigie estense *Il tempio della Pace e quello della Guerra* sono pressoché identici agli edifici rappresentati sulla medaglie di Maria Tudor e del cardinale Diego de Espinosa³⁴³, e riconducono all'opera di Iacopo anche la stilizzazione degli occhi, le palpebre gonfie e l'orbita netta e triangolare. L'anatomia del viso, morbidissima, trova confronto soprattutto nella medaglia firmata di Ascanio Padula, mentre il panneggio del mantello è assai vicino a quello del ministro rudolfino Johann Khevenhüller (1972).

Anche se nel periodo precedente l'assunzione al servizio di Filippo II (1555) la produzione di Iacopo non contempla effigi virili confrontabili, l'impressione è quella di essere di fronte ad opere dell'ultimo periodo lombardo del Nizolla, la cui maniera qui non sarebbe ancora quella raggelata nei Paesi Bassi dal duplice influsso di Giovampao Poggini e di Anthonis Moor. E non è da escludersi che proprio l'impossibilità di una modellazione dal naturale o l'imposizione di modelli da parte del Re di Spagna possano avere inibito in Iacopo una vena di modellatore, che riemerse però nella sua produzione successiva.

La questione non è certo di quelle da considerarsi chiuse, e a complicarla emerge anche il nome di un Francesco Nizolla, fratello di Iacopo e documentato come intagliatore³⁴⁴: allo stato attuale delle ricerche, a fronte di datazioni così alte e del tenore delle due medaglie in questione (il cui artefice è tale da non poter esordire in queste opere, attirare clienti di peso e svanire nel nulla), mi pare legittimo ipotizzare che negli ultimi anni del soggiorno italiano la clientela di Iacopo possa essersi allargata a committenti provenienti dai ducati lombardo-emiliani, ma in rapporto con la corte milanese e con gli Asburgo.

Le tracce di un transito del Nizolla a sud del Po si colgono del resto anche nella microplastica locale: l'attività di Pastorino da Siena, personalità ricettiva quant'altre mai, pare esserne stata stimolata (come mostra il suo ritratto di Ercole II, datato 1554)³⁴⁵; anche una medaglia del cardinal Ercole Gonzaga, accorpata da Attwood con quelle di Carlo Visconti e Francesco d'Este, mostra in realtà drappeggi filiformi ed un modellato pastoso e libero che sono di mano diversa, vicina al Pastorino³⁴⁶.

3. Presso le corti asburgiche (1554-89)

Anche qualora non si accetti l'affascinante ipotesi di Alexandre Pinchart, secondo il quale Iacopo, documentato a Bruxelles dal 1555, vi sarebbe giunto al seguito di Ferrante Gonzaga, rimane un fatto che, come per Leone Leoni, le commissioni dei governatori a Milano furono per il Nizolla un punto di avvio e un'occasione per uscire dai confini regionali della sua produzione e per aggiornarsi su nuove voci artistiche³⁴⁷. A partire dagli anni cinquanta, il trasferimento del nostro presso la corte di Filippo II a Londra e a Bruxelles incoraggiò infatti un importante sodalizio: Iacopo si trovò a ritrarre la famiglia reale accanto ad Anthonis Moor, che lo avrebbe poi seguito anche in Spagna³⁴⁸. Due artisti più giovani riproposero così la formula già sperimentata da Leoni e Tiziano, ritrattisti esclusivi di Carlo V.

³⁴³ Armand 1883-87, II, p. 245, n. 8 (ibrido, attribuito ad anonimo); Toderi e Vannel 2000, I, p. 64, n. 108 (Iacopo da Trezzo). Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 101, n. 712; Börner 1997, p. 228, n. 1033 (anonimo).

³⁴⁴ Al fratello Francesco, che risulta attivo a Milano nel 1573 come intagliatori di vasi per Guglielmo V di Baviera (Simonsfeld 1901, p. 304, n. 99; p. 312, n. 111, e p. 121, n. 130), Iacopo cercò di fare avere l'ufficio di contestabile di Porta Tosa a Milano nel 1565 (in ASM, Dispacci reali, b. 272, fasc. 15, ne è riassunta la supplica del 18 giugno); su questa figura (della quale non si conoscono opere) cfr. Distelberger 1999, pp. 310-314.

³⁴⁵ Toderi e Vannel 2000, II, p. 607, n. 1862.

³⁴⁶ Toderi e Vannel 2000, I, p. 149, n. 388 (anonima in tutta la bibliografia).

³⁴⁷ Pinchart 1870, p. 15.

³⁴⁸ Su Anthonis Moor cfr. ora Woodhall 2000, pp. 245-277.

Già con la medaglia di Maria Tudor (1554), la cui fortuna non pare avere conosciuto ombre per diversi secoli³⁴⁹, le figure turgide, dolci e regolari amate dal lombardo presero a evolvere in una direzione affine a quelle del pittore: il ritratto è animato da un chiaroscuro sottile e intelligentemente descrittivo, che sembra tradurre in rilievo gli effetti delle tele fiamminghe.

A questa fase risale anche la medaglia di Maria d'Asburgo (1528-1603), un pezzo che, pur essendo stato ascritto ripetutamente a Iacopo da Trezzo, è stato oggetto di dubbi attributivi assai poco giustificati³⁵⁰. Dato che qui la figlia di Carlo V (promessa dal 1548 al cugino Massimiliano d'Asburgo) si fregia del titolo di Regina di Boemia che acquisì dal marito, si è recentemente supposto che l'opera sia successiva al 1562 (Toderi e Vannel); ma per Babelon il ritratto metallico fu commissionato in occasione del matrimonio tra i due principi, celebrato nel 1549, e la datazione proposta dal francese trova un ulteriore sostegno nel fatto che il titolo di "re designato di Boemia" fu usato dall'Asburgo assai prima della sua incoronazione (ad esempio, in una lettera di Antoine Perrenot scritta nel gennaio 1551)³⁵¹. Dato che il ritratto è realizzato dal vero, come dimostra il confronto con una tela che Moor dipinse sul suolo iberico nel 1551 durante la reggenza di Maria (Madrid, Museo del Prado), la medaglia può essere datata a ridosso delle nozze – durante un ipotetico soggiorno milanese della Principessa sulla strada tra l'Austria e la Castiglia – o nel 1551 – anno in cui sicuramente Maria e Massimiliano, di ritorno a Vienna dalla Spagna, transitarono per la città in cui Trezzo risiedeva³⁵².

Poco più tardi deve essere datato un microritratto di Giovanna d'Asburgo, l'altra figlia di Carlo V (1535-73): il rovescio (*Cerere in trono esibisce quattro spighe di grano*, con motto "CONNVBII FRVCTVS") allude al parto che diede alla luce l'erede di Giovanni d'Aviz, l'*infante* di Portogallo, e consente di riferire l'opera al 1554³⁵³. L'anomala tipologia frontale del busto, che non ne facilita il confronto con altre medaglie, è dovuta al modello pittorico che l'artista seguì: dovrebbe trattarsi di un dipinto di Cristóbal de Morales del

³⁴⁹ Cfr. p.e. Van Loon 1732-35, I, p. 4; Cicognara 1823-25, V, pp. 597-598.

³⁵⁰ Van Mieris 1735, III, p. 271; Herrgott 1742, p. 116, n. 116, tav. XXVII; Armand 1883-87, II, p. 237, n. 6 (equivoca le due corone del rovescio con un libro, come segnalato da Whitcombe Greene 1913, p. 417); Babelon 1922, pp. 215-219 (attribuisce a Iacopo da Trezzo e identifica due esemplari del ritratto nell'inventario in morte di Filippo II, 1602); Waldman 1991, fig. 3; Waldman 1994, p. 60 (ipotizza che il modello iconografico sia un rilievo antico); Toderi e Vannel 2000, I, p. 70, n. 126 (Pompeo Leoni). Esemplari principali: Rizzini 1892, p. 99, n. 703 (Pompeo Leoni); Pollard 1984-85, III, p. 1269, n. 738 (Pompeo Leoni); Cano Cuesta 1994, p. 165, fig. 3 (Pompeo Leoni o Iacopo da Trezzo); Johnson e Martini 1995, p. 133, n. 2296 (Pompeo Leoni); Börner 1997, p. 177, n. 769 (Leone Leoni); Toderi e Vannel 2003, I, p. 55, n. 489 (Pompeo Leoni); Attwood 2003, I, p. 118, n. 76 (Iacopo da Trezzo). Una riduzione è schedata in Armand 1883-87, II, p. 237, n. 7; e Domanig 1896, p. 5, n. 52 (Iacopo da Trezzo).

³⁵¹ Lettera s.d. a Leone Leoni, in Plon 1887, p. 363, n. 23; cfr. anche Brandi 1961 (1937), p. 584. Riprendendo una tesi già sostenuta da Jean Babelon, dobbiamo notare che non solo la resa di molti dettagli anatomici (il profilo, il naso, le narici, l'attaccatura dei capelli), ma anche alcune soluzioni decorative (come la punzonatura negli orli del colletto) uniscono indissolubilmente questo ritratto a quello firmato di Maria Tudor e, potrei aggiungere, a quello tardo di Ippolita Gonzaga, che pare essersi servita dal medesimo gioielliere. I rovesci delle due medaglie regie presentano lo stesso panneggio spezzato, scandito nelle cuffie da solchi rettilinei che affondano verso gli estremi: una maniera da incisore affatto diversa dal tipo di rilievo, più basso e sottilmente mobile alla luce, caro a Pompeo Leoni, cui pure la Maria d'Asburgo è stata ricondotta. L'attribuzione a Iacopo è del resto sostenibile anche su base epigrafica: si notino per esempio i caratteri in grassetto, la foglia d'acanto iniziale, lo spesso margine inciso su cui è allineata l'iscrizione.

³⁵² Prado 1990-96, I, p. 344, n. 1258.

³⁵³ Van Mieris 1732-35, III, p. 319, *ad annum* 1553 (anonimo); Herrgott 1742, p. 115, n. 113, tav. XXVII (anonimo); Armand 1883-87, II, p. 247, n. 15 (anonimo); Kenner 1886, p. 20; Babelon 1922, pp. 215-219 (attribuisce a Iacopo da Trezzo, data l'opera e ne identifica il modello, per il quale cfr. Hymans 1910, p. 66); Toderi e Vannel 2000, I, pp. 61-62, n. 98 (Iacopo da Trezzo). Esemplari principali: Domanig 1896, p. 5, n. 49 (Iacopo da Trezzo); Álvarez-Ossorio 1950, p. 96, n. 327; Attwood 2003, I, p. 118, n. 79 (Iacopo da Trezzo); Toderi e Vannel 2003, I, p. 53, nn. 464-465 (Iacopo da Trezzo).

1552 (oggi nelle collezioni reali inglesi) o di una tela di Alonso Sánchez Coello realizzata nel 1553-54 (oggi al Musée Royal de Beaux-Arts di Bruxelles)³⁵⁴.

Alla medesima fase stilistica – in cui la regolarità delle precedenti *silhouettes* si lascia turbare da riccioli più voluminosi e da una squillante cesellatura a freddo, come quella riscontrabile nella medaglia di Filippo II del 1555 – potrebbe essere accostato anche un cammeo di Filippo (London, British Museum) che traduce a mezza figura l'effigie volgendo a destra il capo, ma mantiene il disegno della corazza rappresentata sulla medaglia e l'articolazione del taglio in tre archi che accennano alle braccia³⁵⁵. È invece da giudicarsi un ibrido di autore ignoto (come già riconosciuto nel 1905) la medaglia di Filippo II che combina il ritratto leoniano del 1549 (rimodellato per allungare la barba e modificare il mantello) con il rovescio trezziano realizzato dopo il 1568 per Giannello Torriani (*Fontana della Scienza*)³⁵⁶.

³⁵⁴ La stessa Giovanna compare in una medaglia unilaterale eseguita quando l'effigiata era già vedova, cioè dopo il 1554 (Herrgott 1752, p. 115, n. 114, tav. XXVII, fig. 114; Kris 1923-25, pp. 163-166). L'iscrizione fuorviante niellata sulla montatura tarda del cammeo (e trascritta con uno scioglimento errato da da Almudena Pérez de Tudela, in Checa Cremades 1998, p. 665, n. 285) va letta: "M(a)R(i)A . CAROLI . V . FILIA . MAXIM(iliani) . I . IMPERATOR(is) . CONIVNX . MDLXVI".

Ernst Kris ha identificato il modello di questo ritratto in un cammeo viennese attribuito a Iacopo da Trezzo (onice bianca, h.x l.: 41 x 34mm), ma ritiene che la versione in argento sia attribuibile a Pompeo Leoni (Kris 1923-25, pp. 163-166; cfr. anche Arneth 1858, tav. I, fig. 118 e tav. IV; Kenner 1886, pp. 17-18, secondo cui il modello sarebbe di Abbondio, ma l'esecuzione sarebbe dovuta a Iacopo; e infine Eichler e Kris 1927, p. 118, n. 203; e Kris 1929, tav. 79, fig. 323). In realtà alcune piccole differenze, riscontrate in parte dallo stesso Kris, chiariscono che le due opere copiano un dipinto di Alonso Sánchez Coello del 1557 (oggi a Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 3127). Sebbene il rompicapo sia dei più incompleti, la proposta attributiva di Kris non pare da scartare, perché dotata di una sua fondatezza epigrafica e capace di dar conto della diversa maniera del panneggio e del rilievo. Bisogna inoltre considerare che la tipologia particolarissima ed estremamente dinamica di questo busto frontale, cui la lieve rotazione di tre quarti imprime un forte scorcio nella spalla destra e un oggetto accentuato negli sbuffi di quella sinistra, non pare nei registri della stecca di Trezzo, artista che non amò né decentrare il collo della figura, né collocare il massimo rilievo in prossimità dei bordi, né rinunciare all'effetto di cornice dell'iscrizione e della perlinatura, come spesso fece Pompeo.

Giova osservare che la soluzione di Kris si basa sull'ipotesi che la compresenza dei due artisti alla corte madrilena li avesse indotti a una diversa specializzazione già a livello microritrattistico, come sarebbe poi avvenuto per la tomba della stessa Giovanna; proprio il parallelo monumentale, così dibattuto nella spartizione delle mani, mostra tuttavia i limiti di un simile argomento esterno.

³⁵⁵ Cfr. Dalton 1915, p. 51, n. 381 (dove l'onice già nella Franks Collection, larga circa 30mm, è attribuita a Iacopo da Trezzo) e Babelon 1922, pp. 241-242. Tratti simili presenta anche il piccolo cammeo con testa di Filippo II pubblicato da Fortnum 1876, p. 22, n. 205 e tav. IV, ma in quest'opera il troncamento del busto e l'acconciatura dei ricci sono estranei alla produzione di Trezzo.

³⁵⁶ Sulla medaglia di Filippo II il rovescio con la *Fontana della Scienza* è attestato in esemplari cinquecenteschi talora ottimi (Bibliografia: Van Mieris 1732-35, III, *ad annum* 1555; Armand 1883-87, I, p. 168, n. 27; Toderi e Vannel 2000, II, p. 698, n. 116; esemplari: Laurenzi 1960, p. 96, n. 173; Pollard 1984-85, III, p. 1220, n. 713; Cano Cuesta 1994, p. 194, n. 46; Johnson e Martini 1995, p. 121, n. 2249; Börner 1997, p. 177, n. 768; Attwood 2003, I, p. 122, n. 89). La copia del ritratto leoniano dell'infante Filippo (Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 60) presente sul recto di questo tipo è rimodellata nel mantello e rilavorata per allungare il pizzo in una barba a punta.

Il riconoscimento dell'ibrido è già in Herrera 1905, pp. 269-270, ma ancora Cano Cuesta 1994, p. 194, n. 46, e Toderi e Vannel 2000, I, p. 698, n. 116, registrano l'opera come una medaglia originale di Pompeo Leoni; non poi è mancato chi attribuisca il pezzo a Iacopo (Attwood) o a Leone Leoni (Armand, Laurenzi, Pollard, Johnson e Martini, Börner). Gli argomenti epigrafici addotti da Attwood in favore della sua attribuzione a Iacopo da Trezzo meritano seria considerazione, perché sono gli unici basati su osservazioni formali: tuttavia, se il "copista" ebbe a disposizione un esemplare della medaglia di Giannello Torriani per trarne l'impronta, poté anche studiarne le lettere per adeguare al verso il nuovo recto (che ha lettere meno contrastate).

Bisognerà comunque guardarsi dalla tentazione di voler suddividere tra Iacopo, Pompeo Leoni e il meglio riconoscibile Giovampaolo Poggini tutti i microritratti in relazione con la corte madrilena (come pure si è voluto fare): un recente articolo di Almudena Pérez de Tudela ha opportunamente segnalato che tra gli artisti filippini anche l'alessandrino Vespasiano Alessio realizzò punzoni per coni (Pérez de Tudela 2000, p. 252), e medaglie anonime come quella in cui il ritratto di Filippo II è associato all'immagine di Anchise ed Enea

IV. Iacopo da Trezzo e la cultura figurativa di Milano

Prima di passare oltre, vale ora la pena di proporre un confronto tra i due riformatori della medaglia milanese degli anni quaranta, Iacopo e Leone Leoni: esso ci consentirà infatti di misurare una distanza di tono e una differenza di convenzioni che vanno ricondotte ad ascendenti figurativi profondamente diversi.

La terza medaglia di Ippolita, cronologicamente intermedia (1550-51) alle due precedenti e firmata da “Leone Aretino”, può aiutarci a coglierne il differente temperamento³⁵⁷. Nel ritratto di Iacopo Ippolita, quindicenne o quattordicenne (1548-49), impettita in posa da protocollo e agghindata di tutto punto con i migliori abiti del proprio corredo, si presenta allo sposo come una principessa sforzesca. Nella medaglia di Leoni la Principessa, colta in una posa più naturalmente rilassata, perde invece i tratti della debuttante per assumere la veste anticheggiante di una serena e sorridente divinità, la cui magnanimità non è turbata dalla recente scomparsa del marito³⁵⁸. In questo nuovo *triumphus Castitatis* il busto della Principessa, dinamicamente ruotato di tre quarti, è avvolto dall’aura movimentata delle epifanie e delle Ore.

Il busto di Iacopo, interrotto da un taglio curvilineo e rilevato, si incunea in un settore risparmiato dall’iscrizione e posa su di un invisibile piedistallo anteriore, come una mezza statua; il ritratto leoniano, memore di Giulio Romano, è occultato da una voluta del panneggio che accenna all’articolazione delle spalle; il mantello ricade sulla legenda e dissimula il troncamento in un basso oggetto, sfumato come l’occhio di bue di un *cabaret*.

Anche i rovesci delle due medaglie obbediscono a tipologie differenti. L’*Ippolita-Musa* di Iacopo si aggira su di un terreno improbabilmente affollato di strumenti grafici, musicali e astronomici come un pannello di tarsia lignea: uno spazio sintetico, da visione, delimitato nel fondo da un campo neutro. Il rovescio dell’aretino è una scena mitologica il cui piano si perde in uno sfondo paesistico prospetticamente coerente, anche se destinato a ospitare tre distinte vicende (*La caccia di Diana, Il ratto di Proserpina, Il sorgere della Luna*).

La distanza che separa Iacopo da Leone nel disegno della figura e nell’invenzione dei soggetti induce a ripensare la vulgata secondo cui l’incontro dell’aretino si sarebbe tradotto in gravitazione stilistica. Per quanto conosciamo del catalogo di Iacopo, le voci della sua formazione come plastificatore appaiono locali: la prima medaglia di Ippolita Gonzaga presenta panneggi fibrosi e fittamente ondulati lungo gli orli, facilmente riconducibili alle

(datata sul verso “1557” e attribuita da Toderi e Vannel 2000, I, p. 63, n. 104, a Iacopo da Trezzo) mostrano che in alcuni casi anche il Re di Spagna (seppure in misura minore rispetto al padre Carlo) fu ritratto da personalità estranee alla sua corte.

³⁵⁷ Toderi e Vannel 2000, I, p. 62, n. 100.

³⁵⁸ Secondo la legenda, in questo tipo Ippolita era raffigurata nel suo quindicesimo anno d’età (“AN . XVI” (“aetatis anno decimo sexto”), che iniziava nel 1550, o aveva sedici anni (“aetatis annorum sedecim”), il che collocherebbe la medaglia leoniana nel 1551, l’anno della scomparsa del marito Fabrizio Colonna, come propongono Valerio 1977, p. 140, n. 101, e Philip Attwood, in Scher 1994, p. 154, n. 51. Una testimonianza probante a proposito del significato del rovescio ci viene poi dalla lettera (Aretino 1997-2002, VI (1557), p. 92, n. 84, gennaio 1552) che Pietro Aretino dicesse alla Gonzaga poco dopo avere ricevuto la medaglia leoniana, sui cui motivi encomiastici il letterato basò la propria *consolatio* alla giovane vedova (Aretino 1997-2002, VI (1557), p. 91, n. 82, gennaio 1552): “ha voluto Iddio che in tre maniere si sperimenti la integrità che in voi infuse nascendoci. A la di lui providentia è piaciuto che ne la verginità, nel matrimonio, e nella vedovanza siate esempio di santimonia [...] tre volte di pura, netta e immacolata onestade composta”. Da ciò sembra conseguire che la seconda medaglia trezziana di Ippolita, che abbiamo datato al 1551-52 su base epigrafica, e che tenne in effetti conto del precedente leoniano per l’iconografia del recto, fu forse commissionata durante la vedovanza di Ippolita ed in vista del suo secondo matrimonio con Antonio Carafa, preparato sin dal 1552, ma celebrato solo nel 1554 (cfr. Albonico 1990, p. 318). Se così fosse la medaglia del 1552, evocando attraverso l’immagine del Carro di Aurora l’eterna giovinezza della dea, il suo stato coniugale e il *topos* dell’alba come inizio di una nuova fase di vita, potrebbe contenere un’allusione al fidanzamento stretto dalla Principessa in quell’anno. Diversamente intende la datazione dei due pezzi trezziani Pollard 1984-85, III, p. 1215, n. 710, e p. 1240, n. 722.

cifre del Bambaia maturo (per intenderci, quello della *Fama* di Palazzo Pitti a Firenze). Altri drappaggi (per esempio quelli sui rovesci delle medaglie di *Ippolita-Musa*, *Cerere* e *Pace*) rinviano invece al punto di stile maturato a Milano con gli affreschi di Gaudenzio Ferrari maturo, sui cui Iacopo poté forse esercitarsi nei primi anni di professione, facilitato dai rudimenti fornitigli dal padre pittore. In particolare, i panneggi alveolari della *Cerere* associata a Giovanna d'Austria ricordano quelli di Giovambattista della Cerva (Milano, Basilica di Sant'Ambrogio, *Deposizione*), mentre il volto levigato e tondeggiante del primo ritratto di Ippolita arieggia i profili di Bernardino Lanino, un allievo di Gaudenzio che fu attivo in San Nazzaro poco prima del 1548³⁵⁹.

I pittori con cui Iacopo condivise la sua indelebile vena lombarda sono quelli che negli anni quaranta tenevano banco a Milano lavorando non solo per il Duomo, ma anche per Santa Maria della Passione e Santa Maria delle Grazie, giuspatronati gentilizi culturalmente più aperti e legati non di rado alla cerchia del Governatore. A questo proposito non è tanto il caso di rammentare il dialogo che Gaudenzio, plastificatore e pittore, aveva intrattenuto con la scultura e con la metalloplastica lombarde a partire dal primo o dal secondo decennio del XVI secolo fino a tutto il terzo, quando si era conclusa la vicenda artistica del Moderno³⁶⁰; quanto piuttosto di rivalutare la nuova stagione cui il pittore valsoldano aveva indicato la strada col suo "esitante omaggio al manierismo letterario e archeologico così gradito ai nuovi signori della Milano spagnola" (Gianni Romano)³⁶¹. Non fu dunque tanto la cultura figurativa del Bambaia, quanto piuttosto la lezione del Ferrari, "più ampia e autorevolmente dominata di quanto non si creda", ad additare a Iacopo una via lombarda verso quel linguaggio ritrattistico classico che gli artisti più vicini alle fonti glittiche e numismatiche andavano perseguendo a Milano anche per impulso della presenza asburgica. Quella di un Gaudenzio gradualmente purgato dalle sue forme più vernacolari fu un'ascendenza che la scultura dei milanesi 'D.O.C.' sviluppò del resto ben oltre la soglia della metà del secolo, come mostra la ridda di gesti e reazioni individuali che ancora intorno al settimo decennio trasformavano la *Fontana della Scienza* di Iacopo in una scenetta in cui la giunonica cariatide centrale è attorniata dal chiacchericcio degli astanti.

È sintomatico il fatto che, a partire dalla prima medaglia di Ippolita fino al rovescio della medaglia di Juan de Herrera, i panneggi di Iacopo mantengano un inconfondibile fraseggio lombardo: la *forma mentis* glittica e l'aggiornamento compiuto sull'opera di Giulio Campi (forse attraverso brevi rientri a Milano nel corso del settimo decennio) emergono ancora nei panneggi della *Fontana della Scienza* sul verso della medaglia di Giannello Torriani, e giocano un ruolo decisivo nel frenare i volumi entro schemi ritmici più sobriamente ripetitivi e profili estremamente conclusi.

Questa tenuta rispetto a Leoni è dunque indice di un'autonomia di linguaggio rispetto ai toscani e agli emiliani presenti in Lombardia (cap. I.4), è sintomo di una pluralità di matrici che sopravvive ed innerva la produzione milanese anche prima del salto di qualità segnato da Annibale Fontana. Dopo anni di secche coniazioni e di rilievi appiattiti, Iacopo segna

³⁵⁹ Per un confronto tra Il Nizzola e il Lanino si tenga presente anche la Pala del Kress del Museum of Art di New Raleigh, opera del secondo datata 1552. La *Fede* sulla medaglia trezziana di Pietro Piantanida, che ha una data alta, suggerisce poi che in una fase precoce Iacopo poté interessarsi anche alle figure allungate e vezzose di Santa Maria della Steccata a Parma; ma si trattò di un semplice episodio, incapace di innestare un ceppo parmigianinesco nella plastica lombarda: come vedremo nel cap. I.7, le voci più vicine al Mazzola, nel periodo spagnolo del Ducato, furono d'importazione.

³⁶⁰ A rievocare l'affinità tra Gaudenzio e il Moderno basteranno dipinti come la *Crocifissione* in Santa Maria delle Grazie a Varallo, che è del 1513, o come la *Pietà* di Budapest, che è del 1528-30, cui corrispondono placchette di soggetto analogo concordemente ascritte al Moderno: per un confronto tra i due artisti rinvio tuttavia alla scheda di Marco Collareta, in Pavoni 2003-04, p. 638, n. 721.

³⁶¹ Giovanni Romano, in Romano 1982, p. 64.

con Leoni un ritorno ai caratteri della più lussuosa medaglia fusa³⁶². Con la produzione mantovana ed emiliana tardo-quattrocentesca e proto-cinquecentesca egli sembra ancora condividere gli alti *standard* epigrafici, i grassetti, i volti turgidi e levigati, la lavorazione tagliente, i busti iperdecorati e posati di punta, i troncamenti alti e visibili lungo la spalla, armonizzati dall'andamento curvilineo e dal digradare verso il bordo.

Quando però consideriamo le convenzioni seguite nei primi ritratti di Iacopo, appare chiaro che l'impulso a questo *revival* del rilievo morbidamente plasmato venne dalla committenza asburgica e dalle opere leoniane, famosissime, che erano state le iniziatrici del ritorno a questa tecnica (ad esempio la medaglia di *Carlo V* del 1543). Analogamente, senza le figure anticheggianti di Leoni (il busto di Ippolita Gonzaga, la *Speranza* della medaglia di Martin de Hanna) risulta difficile comprendere l'approdo alle iconografie che Iacopo realizzò per ritrarre la stessa Ippolita come Diana nel 1551-52 o per trasfigurarla come nuova musa nel rovescio del 1549-50.

A misurare la centralità di Leoni nel ricambio di forme e tipologie cui l'intagliatore lombardo si sottopose sono però soprattutto le soluzioni spaziali specifiche della medaglia di nuova generazione, come l'impaginazione del busto rispetto alla legenda. Un tipo ritrattistico di classe media, come quello inaugurato dalla medaglia di Pietro Piantanida e largamente diffuso negli anni cinquanta, non fa che riadattare ad un formato ridotto il troncamento mistilineo a due profili (uno rilevato con taglio in vista per la spalla, uno piatto e allineato al bordo per il busto) appena proposto nella medaglia leoniana di Carlo V del 1549³⁶³. I due massimi scultori di Milano convergevano dunque a metà secolo sulle medesime soluzioni, imponendo il ritratto come genere dominante di un quadro artistico rinnovato: e in tale chiave li ritroveremo, ancora nel 1587, nella sezione dedicata agli "scultori" dai *Grotteschi* di Giovampaolo Lomazzo:

Di due ne l'arte lor pregiati e tersi,
a piè d'un colle, sotto un verde alloro
udii cantar a un pastor questi versi.
E rispondea dei colli tutto il choro:
– Chi la scoltura più dai Galli ai Persi
ornò giamai, che 'l *saggio e bel lavoro*
ch'in ritratti, in medaglie et in roversi
han mostrato in argento, in bro[n]zo et oro
il divin spirto di Giacom da Trezzo
et di Leon, ch'a tutto il mondo noto
non solo ha fatto sé, ma ancora Arezzo? –³⁶⁴.

Quanto poi le medaglie di Iacopo fossero poste dal Lomazzo al vertice della produzione locale e della propria considerazione è chiarito dalle loro numerose menzioni nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), dove l'entusiasmo per la 'facilità' del Nizolla (maestro nel cesellare in supporti duri parti morbide e minute come i capelli, in linea col 'naturalismo' gaudenziano e in contrasto con le cifre antiquarie di Leoni) filtra a più riprese, a partire dal fatto che i microritratti del lombardo sono chiamati in causa soprattutto come paradigmi normativi o esemplificazioni iconografiche³⁶⁵.

³⁶² Da questo punto di vista le medaglie di Iacopo da Trezzo possono essere confrontate con quelle di Francesco Gonzaga (*ante* 1480, firmato da Bartolomeo Melioli), Iacopa Correggio (inizi del XVI secolo, "cerchia di Giancristoforo Romano") e Francesco Ferdinando d'Avalos (primo trentennio del XVI secolo, non attribuita), sulle quali cfr. Hill 1930, I, p. 48, n. 196; p. 59, n. 234, e p. 299, n. 1152.

³⁶³ Ancora nel 1577 la medaglia di Johann Khevenhüller (Toderi e Vannel 2000, I, p. 64, n. 109) riadatterà i panneggi, ricadenti sull'iscrizione, che l'aretino aveva disegnato per il suo microritratto cesareo del 1543.

³⁶⁴ Lomazzo 1587, p. 130.

³⁶⁵ Lomazzo 1973-74 (1584), pp. 159 (*Dei moti dei capelli*), 300 (a proposito delle decorazioni adatte ai vasi in cristallo di rocca e pietre dure) e 378 (*Composizione di ritrarre del naturale*).

V. Il linguaggio di Iacopo nel contesto europeo

A differenza di Leone, il Nizolla non conobbe l'impulso ad un aggiornamento continuo dei tagli e degli impaginati, e come ritrattista ebbe di rado un ruolo guida (lo dimostra, come vedremo tra breve, anche la sua accettazione tarda dei modelli di Giovampaolo Poggini, un scivolamento stilistico che ha sollevato più di un equivoco attributivo in ambito glittico).

Per le sue medaglie più prestigiose, quelle dei sovrani di Spagna e d'Inghilterra, Iacopo propose però dei tipi aulici di notevole influenza. La medaglia di Filippo II del 1555, per esempio, sviluppa l'idea dell'animazione delle spalle dando vita a un taglio a busto intero che permette di arricchire la decorazione dell'armatura (ageminata a fasce verticali) e di accentuarne le connotazioni regali. Rappresentando le braccia per metà della loro lunghezza, Iacopo elabora autonomamente le differenti soluzioni proposte da Leoni pochi anni prima alla corte asburgica (nella medaglia di Carlo V, del 1549, e in quelle di Ferdinando I e dell'arciduca Massimiliano, datate 1551). Una grazia tutta particolare è conferita al busto dalla coincidenza tra il troncamento e il bordo inferiore della corazza e degli arti, mentre la canonica torsione di tre quarti prende respiro grazie alla rappresentazione delle braccia bilanciate e alla tridimensionalità dei bracciali (la cui cavità non mostra il braccio, ma solo la cotta di maglia ed un vuoto ben scorciato). Nel giro di un lustro, tra il 1558 ed il 1560, la nuova forma di busto fu adottata per un governatore milanese, il Duca di Sessa, nella cui medaglia il nuovo *standard* fu accolto dallo stesso Leone Leoni. Una ripresa più letterale del modello di Iacopo è invece la medaglia del militare Giulio Martinengo³⁶⁶, mentre la circolazione britannica della medaglia di Filippo, "REX ANGLIAE", mostra ripercussioni in un'effigie anonima di Richard Shelley (1578), priore dei Cavalieri di Malta inglesi, che trasse forse dalla medaglia del suo sovrano l'iconografia loricata poco diffusa con cui si fece ritrarre nella propria³⁶⁷.

Con queste considerazioni tocchiamo un punto centrale della nostra rilettura dell'opera di Iacopo, troppo spesso considerato, come molti altri intagliatori, una personalità artistica dalla pratica insuperabile ma dall'identità evanescente, perché al traino dalle travolgenti invenzioni leoniane. È invece da riproporre la più attenta valutazione di Babelon, che vide in Iacopo un coetaneo "geniale" di Leoni, e ravvisò nel lombardo uno stile attento al collega aretino, ma per lungo tempo aperto ad altri linguaggi, e per questo, aggiungerei, amato anche da Antonio Abbondio e Giovannantonio de' Rossi intagliatore³⁶⁸. Una prospettiva proficua e poco sfruttata, che sarebbe argomentabile anche a partire dal fatto che, come abbiamo già visto, alcuni dei riadattamenti datati di Pastorino Pastorini (un artista assai più fortunato nella critica novecentesca) mostrano una chiara dipendenza da modelli di Iacopo.

Alla propria irriducibile matrice lombarda Iacopo aggiunse però, nel periodo spagnolo, anche elementi di ulteriore aggiornamento. Da un punto di vista formale, come abbiamo visto, la medaglia di Giannello Torriani, sicuramente databile alla fine degli anni sessanta,

³⁶⁶ Toderi e Vannel 2000, I, p. 116, n. 305.

³⁶⁷ Valenze analoghe ebbe la medaglia di Maria Tudor, concentrata su una fastosa esibizione di broccati: una simile rappresentazione aulica di figure femminili era però richiesta con meno frequenza, e non stupisce che del modello trezziano si ritrovi traccia solo nel ritratto della cognata Maria d'Asburgo (Toderi e Vannel 2000, I, p. 167, n. 454), un'opera viennese di Antonio Abbondio che documenta tuttavia a quale diffusione potessero giungere le medaglie reali di pregio.

³⁶⁸ Babelon 1922, pp. 182 e ss.; cfr. diversamente Hill, 1923(2), p. 164, la cui svalutazione della ritrattistica di Trezzo nel suo complesso ("if Trezzo's two medals of Philip II and Mary Tudor, both masterly portraits, are set aside") è alla base di una lunga sfortuna critica.

può essere assunta come spartiacque: il ritratto riutilizza ancora il taglio di busto lungo e la cesellatura minuta del decennio precedente, mentre a partire dal ritratto di Johann Khevenhüller, ambasciatore dell'Imperatore a Madrid (1577), la rappresentazione della pelle intorno agli occhi e sulle tempie diviene più caratterizzata, e la lavorazione più voluminosa e franta della barba e dei capelli rivela da parte di Iacopo la conoscenza di Antonio Abbondio. Confrontando poi la medaglia del diplomatico fusa da Abbondio³⁶⁹ con quelle firmate da Iacopo per Ascanio Padula e Juan de Herrera (quest'ultima datata 1578), si coglierà anche come il nuovo taglio più corto e largo di queste ultime riadatti soluzioni iconografiche dell'amico Antonio³⁷⁰. Il trentino, giunto in Spagna nello stesso anno al seguito del Khevenhüller, alloggiò col diplomatico nella stessa abitazione di Iacopo da Trezzo, e rapporti cordiali tra i due artisti sfociarono prevedibilmente nella realizzazione di una medaglia del Nizolla³⁷¹.

Il modellato delle figure del Nizolla (lo snello *Apollo* della prima medaglia, le braccia nerborute della *Scienza*) riecheggia invece da vicino lo stile maturo di Pompeo Leoni (per esempio l'*Apollo* sulla medaglia di Carlos d'Asburgo), che per la sua ampia cultura fu il disegnatore di riferimento tra gli scultori approdati nella Madrid filippina.

Infine, la medaglietta di Filippo II firmata in alcuni esemplari, e datata "1588" in altri, testimonia l'evoluzione ultima dello stile del vecchio maestro, che in essa si appoggiò a modelli di Giovampaolo Poggini (pure attivo alla corte castigliana): il prognatismo accentuato, i tratti meno regolari del volto, la palpebra inferiore più accentuata e l'inarcatura di quella superiore conferirono al nuovo ritratto filippino di Iacopo una severa espressività. È indicativo che in quest'opera meno personale ricompaia una firma a carattere distintivo, "IAC TRICI(us) F", ormai stabilmente latinizzata come quella usata da Pompeo Leoni sul *retablo* dell'Escorial. Proprio sotto il tabernacolo della chiesa di San Lorenzo El Real, come abbiamo visto, fu trovato un esemplare di questo stesso ritratto, che vi era stato murato a mo' di medaglia di fondazione e forse anche in funzione di firma-votiva.

VI. Excursus sulla produzione glittica di Iacopo

1. Iacopo da Trezzo, Cosimo I e alcuni vasi in pietra dura

Se negli anni precedenti il 1552 il nostro scultore, non ancora quarantenne, era già un artista così affermato da essere ricercato fuori patria e per committenze principesche, non è improbabile che qualche opera di Iacopo possa essere ancora nascosta tra i migliori intagli anonimi attribuiti alle manifatture milanesi e conservati oggi nei musei europei originati da collezioni dinastiche. Dato poi che il catalogo di Gaspare Miseroni (attivo per Cosimo I negli stessi anni cinquanta in cui Iacopo consegna un vaso di cristallo per il medesimo Duca) è composto esclusivamente di intagli con decorazioni a fogliame e a grottesche, possiamo ritenere che il passo di Lomazzo sopra citato, ponendo Iacopo da Trezzo, Francesco Tortorino e Annibale Fontana ai vertici della glittica lombarda, intendesse indicare nei tre milanesi gli artefici in grado di realizzare quelle complesse scene mitologiche a più figure che, verso la metà secolo, costituivano il maggior titolo di eccellenza della glittica lombarda³⁷².

³⁶⁹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 164, n. 440.

³⁷⁰ Per la datazione cfr. Babelon 1963, pp. 37-42. Per la descrizione del tipo e la bibliografia cfr. Vannel e Toderi 2000, I, p. 64, n. 111, cui va aggiunta la menzione della medaglia in Mariette 1750, I, p. 151.

³⁷¹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 165, n. 444.

³⁷² Lomazzo 1973-74 (1584), p. 300. Su Gaspare Miseroni cfr. soprattutto Distelberger 1978, pp. 79-152. Il vaso di Iacopo costituisce indubbiamente il precedente dei successivi contatti intercorsi tra Cosimo I e

Se tali premesse sono corrette, c'è da chiedersi se il vaso di Iacopo non abbia a che vedere con una straordinaria fiasca raffigurante su una valva *Orfeo e le Muse* e sull'altra il *Giudizio di Paride* (Firenze, Museo degli Argenti)³⁷³: i panneggi delle divinità trovano infatti riscontri nei rovesci di medaglie con *Il carro di Apollo* e *Pace che incendia un trofeo* (1555), mentre i nudi sono accostabili all'*Apollo* raffigurato sul verso del ritratto di Ascanio Padula³⁷⁴.

Per un futuro catalogo delle opere glittiche del Nizolla varrà tuttavia la pena di considerare anche una fiasca a *borrache* in cristallo di rocca intagliata con scene bacchiche (München, Schatzkammer)³⁷⁵ e rammentare che Kris la raggruppò con un vaso del Louvre, pure vicino alla maniera del Nizolla (*Episodi della vita di Noé*)³⁷⁶, e con la parte inferiore, più antica, di un vaso con *Trionfo di Bacco* (Wien, Kunsthistorisches Museum)³⁷⁷. L'autore del primo pezzo, già ritenuto un milanese attivo verso la metà del XVI secolo, mostra rispetto a Iacopo un'impressionante dipendenza, misurabile dal confronto con i rovesci di alcune medaglie autografe (*Il carro di Apollo* e *Pace che brucia un trofeo di armi*, 1555)³⁷⁸. La *Storia di Noé* è invece da accostare alla medaglia di Filippo II (1555) e ai rovesci di due medaglie firmate, *Isabella Gonzaga nei panni di Vesta* (anni cinquanta) e *Ippolita in veste di Aurora* (1551-52); una decorazione molto vicina a quella del vaso parigino è poi raffigurata nel cammeo con la *Fontana della Scienza* (Paris, Cabinet des Médailles)³⁷⁹, in cui il bacino retto dalla cariatide presenta simili baccellature, mascheroni laterali e un'analoga proporzione tra piede e collo. Il terzo cristallo trova riscontri più precisi in alcune figure dei rovesci medaglistici con *Apollo* e la *Fontana della Scienza* (datata intorno al 1568). Come il cristallo precedente, anche questo presenta rispetto al primo uno scarto stilistico variamente interpretabile, ma che senz'altro non ha a che vedere né con Annibale Fontana, né con il più modesto Giovanni Ambrogio Saracchi: le figure dei tre cristalli si adattano piuttosto ad un artista della generazione precedente³⁸⁰. Per la fiasca di Monaco una spiegazione possibile è che Francesco da Trezzo, fratello del nostro ed attivo per Guglielmo di Baviera, non abbia agito solo come intermediario per vendere i capolavori del fratello,

Gaspare Miseroni, sui quali si veda la documentazione raccolta da Fock 1976, pp. 119-154. In questo senso va interpretata forse anche la notizia tarda e probabilmente fittizia, secondo la quale Iacopo e Gaspare sarebbero stati maestro e allievo (cfr. Morigia e Borsieri 1619, p. 480, e Distelberger 1999, p. 311).

³⁷³ Piacenti Aschengreen 1968, p. 137, n. 149 (h: 250mm, catena e manico in oro parzialmente smaltato). La fiasca è riprodotta in Massinelli 1997, p. 64, con una datazione al 1580 assai poco condivisibile.

³⁷⁴ Toderi e Vannel 2000, I, p. 64, n. 110.

³⁷⁵ Un'attribuzione ad anonimo milanese dell'ultimo terzo del XVI secolo fu formulata da Kris 1929, pp. 97-98, tav. 152, figg. 538-539 (h: 430mm, fiasca in cristallo di rocca a due valve, con montatura del corpo e del piede in oro incrostato di perle, rubini, smeraldi e diamanti, e due cariatidi ai lati per assicurare una catena). Cfr. anche Thoma e Brunner 1964, p. 152, n. 335 (1570-80, coll. Alberto V di Baviera).

³⁷⁶ Kris 1929, tavv. 155-156, figg. 548-550 (h: 420mm, vaso in cristallo di rocca con una fascia centrale separata sopra e sotto da due ghirlande e spartita in due riquadri da viticci laterali; le fasce superiore e inferiore sono baccellate, il collo del becco (posteriore) e i bordi dell'imboccatura e del piede hanno una montatura in oro smaltato, in parte seriore; l'ansa, decorata a cartocci e termini e tempestata di rubini e diamanti, poggia su mascheroni realizzati nel XVI secolo, ma come il coperchio è di datazione più tarda). Il pezzo fu prudentemente avvicinato da Kris alla bottega dei Saracchi. Per la bibliografia cfr. Alcouffe 2001, pp. 253-255, n. 109.

³⁷⁷ Kris 1929, tavv. 155-156, figg. 544-545 (h: 289mm); Leithe-Jasper e Distelberger 1982, p. 94. Il vaso, intagliato in cristallo di rocca, è montato con un collo, un coperchio e due anse seriori. La partizione del corpo è identica al vaso precedente, inclusi i mascheroni alla base delle anse; il bordo del piede è montato in oro smaltato.

³⁷⁸ Toderi e Vannel 2000, I, p. 62, n. 99-100.

³⁷⁹ Per il cammeo con la *Fontana della Scienza*, cfr. Babelon 1897, I, p. 291, n. 612, tav. LVI; Babelon 1922, pp. 237-241, tav. VII, 1; Kris 1929, tav. 79, fig. 326 (calcidonio a due strati, bianco e grigio, h. x l.: 52 x 56mm, montatura in oro del XVII secolo).

³⁸⁰ Distelberger 1975, pp. 95-164.

ma abbia addirittura realizzato, in parte o completamente, alcune opere, magari a partire da modelli di bottega che avevano visto il concorso di Iacopo.

2. I cammei di Filippo II ed alcune gemme medicee

Il periodo spagnolo di Iacopo da Trezzo fu caratterizzato da una cospicua produzione glittica, basata non di rado sulla traduzione di modelli approvati già usati per medaglie, sia nel recto che nel verso. È questo il caso del cammeo viennese con *Giovanna d'Austria* (Kunsthistorisches Museum), del topazio parigino con iscrizione “· PHI(lippus) · REX · HISP · // · CARO(lus) · PHIL(ippi) · FILI(us) · 1566 ·”³⁸¹ e del cammeo, pure al Cabinet des Médailles, raffigurante la *Fontana della Scienza* – invenzione riproposta in formato maggiore anche sul rovescio della medaglia di Giannello Torriani³⁸².

Un calcedonio a strati rossi, bianchi e blu con *Il carro di Aurora* (Wien, Kunsthistorisches Museum), già attribuito al Nizolla da Joseph Arneth e da Ernst Babelon, è invece ascripto ora più convincentemente ad Alessandro Masnago, che avrebbe adattato un rovescio di Iacopo qualche lustro dopo la sua prima circolazione³⁸³. Rimane infine discussa la paternità di una *Lucrezia* su agata rossastra e bianca (Wien, Kunsthistorisches Museum) che Paola Venturelli è recentemente tornata ad attribuire al Nizolla, ma con datazione tarda (1570): il parere contrario di Ernst Kris è stato invece rilanciato con nuovi e convincenti argomenti dal Distelberger³⁸⁴.

Tocchiamo in effetti un campo di studi estremamente sdruciolevole, nel quale si rende necessario distinguere la dipendenza di alcune opere dalle invenzioni del Nizolla e l'effettiva, completa responsabilità esecutiva dell'artista. Soprattutto attorno ai ritratti di Filippo II, la mancata messa a fuoco dello stile del Nizolla ha infoltito il suo catalogo di attribuzioni indiscriminate, come nel caso di un'onice a due strati già scorporata da Ernst Kris (Londra, Victoria and Albert Museum)³⁸⁵, ma anche di un piccolo cammeo con lo

³⁸¹ Chabouillet 1858, n. 2489; Babelon 1922, p. 241 (Iacopo da Trezzo); Kris 1929, p. 172, tav. 79, fig. 322.

³⁸² Esempi della fortuna seicentesca della medaglia da cui deriva la figurazione sono invece i cammei schedati in Babelon 1922, p. 291, nn. 613 e 614, tav. LVI (Parigi, Bibliothèque Nationale), pure intagliati su calcedoni. Kris 1925-26, pp. 171-173, segnala anche un'ulteriore replica non autografa al Landesmuseum di Gotha.

³⁸³ Cfr. Arneth 1858, p. 108, tav. II, fig. 40 e tav. XIV (montato su oro smaltato, h. x l.: 54x57mm); Babelon 1922, pp. 235-236 e tav. VII, fig. 3 (ritiene il pezzo una commissione di Ippolita Gonzaga anteriore alla medaglia con lo stesso soggetto); Eichler e Kris 1927, p. 117, n. 202; Kris 1929, tav. 79, fig. 325; Hackenbroch 1979, fig. 555; Rudolf Distelberger, in Fučíková 1997, p. 483, n. II.52.

³⁸⁴ Sul cammeo cfr. Eichler e Kris 1927, p. 118, n. 204; Hackenbroch 1979, fig. 556; Venturelli 1996, p. 53, e Rudolf Distelberger, in Fučíková 1997, p. 483, n. II.54: ai fini dell'attribuzione a Iacopo convincono poco i panneggi circolari avvolti attorno al busto.

³⁸⁵ Davenport 1900, tav. 19, fig. 4; Kris 1929, tav. 79, fig. 327; Babelon 1922, pp. 241-242, tav. VII, fig. 4. Un'indicazione sul possessore del gioiello viene fornita dal ritratto dell'infanta Isabella Clara Eugenia con la nana Magdalena Ruiz (cfr. *supra*), dipinto tra gli anni settanta e ottanta del secolo XVI e attribuito con incertezze al tardo Alonso Sánchez Coello e ai suoi collaboratori. Tra le dita inanellate della Principessa figura infatti il nostro cammeo, riconoscibile dal fondo scuro, dal taglio del busto, dalla forma del naso e degli occhi e dalla riproduzione esatta dell'armatura e del collare. L'intaglio è montato su una cornice in oro e avorio (o smalto bianco), e un anello consente di utilizzarlo come pendente (Checa Cremades 1992, p. 443 offre un utile ingrandimento, riprodotto a colori anche nella sovraccoperta della riedizione del 1993). La tela di Coello induce a pensare che l'opera sia stata realizzata in Spagna nell'ultimo quarto del XVI secolo e nella cerchia degli artisti di corte. Una replica metallica ovale e unilaterale che presenta esattamente la medesima figura del cammeo, ma in controparte (Bernhart 1925-26, p. 86: pb, h. x l., 47,5 x 59mm), potrebbe essere un primo stato del riadattamento che ha condotto la medaglia trezziana del 1555 al nuovo formato e alla traduzione in pietra dura, che rispetto alla versione metallica ha mantenuto un orientamento rovesciato. La sigla “IAC(obi) · TR(ici) · OP(us)” apposta sull'ovale metallico, anomala sia per il dettato (la trascrizione è di Vannel e Toderi 2000, I, p. 63, n. 103), sia per la realizzazione ad incisione, si spiegherebbe allora non come indicazione autografica, ma come segnale della derivazione da un prototipo.

stesso soggetto accostabile a nostro giudizio alla maniera di Giovampaolo Poggini (Londra, British Museum)³⁸⁶.

Un altro cammeo estraneo sicuramente all'attività del Nizolla è una sardonice con il volto del Re di Spagna ascritta a Iacopo per la prima volta da Cyril King e già segnalata in una collezione privata inglese: l'effigie deriva dalla medaglia con Carlo V al recto e Filippo II al rovescio realizzata da Jacques Jonghelinck nel 1557, e non offre quindi alcun argomento a sostegno dell'autografia trezziana³⁸⁷.

Incerta appare anche l'autografia di un cammeo a tre strati raffigurante *Filippo II loricato* (Windsor Castle, Royal Collection) e riconducibile al tipo fissato dalla medaglia di Iacopo da Trezzo del 1555 e diversamente tradotto nei ritratti di Giovampaolo Poggini³⁸⁸. Il taglio a mezzo busto (il cui andamento curvilineo raccorda lo spallaccio figurato con un triangolo di corazza e con il drappeggio anteriore del mantello allineato al bordo) non è assimilabile a quello delle medaglie trezziane di Johann Khevenhüller e Ascanio Padula: bisogna però ricordare (giacché non è stato mai notato) che nello stilare l'inventario in morte di Filippo II (1598) Iacopo si attribuisce anche un cammeo del sovrano che ha un taglio e una dominante cromatica molto simili a quelli dell'onice inglese ("del pecho arriba, el rostro de camapheo blanco y los demás pardo")³⁸⁹.

Discussa è anche l'attribuzione di un ritratto fiorentino di Filippo II ascritto al lombardo ancora da Kris e dalla Aschengreen Piacenti, ma non dalla McCrory³⁹⁰, che lo identifica invece con un "camée d'agate orientale au portrait de Philippe II d'Espagne et de son fils", venduto il 7 ottobre 1562 da Gaspare Miseroni a Cosimo I³⁹¹. La paternità del Miseroni, per

³⁸⁶ Dalton 1915, p. 52, n. 382 (già Carlisle Collection, onice montata in oro nel XVIII secolo, d. 20mm ca.), cataloga il cammeo come anonimo. Pur vicino per data e tipo alla medaglia matrimoniale di Iacopo da Trezzo (1555), il ritratto di Filippo presenta capelli lavorati a file di ciocche, fronte ampia, naso leggermente all'insù e un'espressione penetrante prodotta dalla palpebra inferiore alzata, dall'occhio sporgente, dal ciglio più corto e dall'orbita più infossata, tutte caratteristiche presenti nell'opera medaglistica di Poggini per Filippo II (Toderi e Vannel 2000, II, p. 484, n. 1426).

³⁸⁷ King 1872, I, p. 426; Christie, Manson and Woods 26.9.1899, p. 101, n. 586; e Babelon 1922, pp. 241-242 (già Bessborough Collection, quindi Oppenheimer Collection; cammeo in sardonice bianco su base di sarda; al v/: *Aquila con serpente* e motto "NIHIL EST QVOD NON TOLLERET QVI PERFECTE DILIGIT"). Per la medaglia di Jonghelinck cfr. Smolderen 1996, pp. 222-223, nn. 10 e 11. In simili casi resta piuttosto difficile stabilire se la vasta produzione di Iacopo comportasse anche la traduzione di modelli non suoi. Il ritratto potrebbe essere stato intagliato in quegli ambienti brabantini e spagnoli nei quali era disponibile la medaglia del giovane protetto del Vescovo di Arras, e Iacopo da Trezzo resta senz'altro un candidato possibile.

³⁸⁸ King 1872, I, p. 426; Fortnum 1876, p. 22, n. 266, tav. IV; Babelon 1922, pp. 241-242; Kris 1929, tav. 79, fig. 324 (cammeo su onice orientale a tre strati chiaro, bianco opaco e marrone, ovale, concordemente attribuito dai tre studiosi a Trezzo).

³⁸⁹ Sánchez Cantón 1956-59, II, pp. 173-178, n. 3546.

³⁹⁰ Babelon 1922, tav. VII, fig. 5; Kris 1929, tav. 79, fig. 321; Piacenti Aschengreen 1968, p. 182, n. 984; Valerio 1977, p. 147, n. 113; McCrory 1979, p. 513; M. A. McCrory, in Barocchi et al. 1980, p. 153, n. 283 (calcidonio, h. x l.: 35 x 25mm, al rovescio: *Busto dell'infante Carlo d'Asburgo*); Almudena Pérez de Tudela, in Checa Cremades 1998, p. 548, n. 191; Gennaioli 2007, p. 259, n. 145. Il documento è pubblicato in Fock 1976, p. 147.

³⁹¹ Cfr. Toderi e Vannel 2000, II, pp. 483-484, nn. 1424-1425. Diverse altre opere non presentano invece nessuna relazione tangibile con l'attività di Iacopo da Trezzo, nonostante esse gli siano state via via attribuite. Ad esempio, un cammeo parigino di soggetto incerto (CMP, onice blu e bianca, h. x l.: 39 x 29mm) pare della stessa mano del ritratto laureato, loricato all'antica e paludato, ritenuto dubitativamente di Alfonso I o Alfonso II d'Este e riprodotto in Dalton 1915, p. 52, n. 383 (BML, agata, h: 32mm ca., triplice bordo perlinato). Rispetto agli intagli di Iacopo questa seconda opera è di lavorazione infinitamente più cruda, ruvida e sommaria: Sulle sue vicende attributive cfr. Babelon 1897, p. 365, n. 979, tav. LXX (anonimo); Babelon 1922, tav. VII, fig. 7 (Iacopo da Trezzo); Hill 1923 (2), p. 166 (esprime dubbi sull'identificazione del soggetto); Kris 1929, tav. 78, fig. 316 (ipoteticamente attr. a de' Rossi). L'effigie loricata, che va identificata con quella di Rodolfo II, riconduce all'ambito degli incisori della corte viennese e può essere accostata per taglio e stile alle medaglie di Antonio Abbondio (cfr. per es. la medaglia di Rodolfo II in Toderi e Vannel

il quale non sono documentate opere di ‘minuteria’, rimane meramente ipotetica e indicativa, e a complicare la questione si aggiunge anche la possibilità che Miseroni possa essere stato allievo di Iacopo (come sostenuto da Paolo Morigia). Quel che è certo è che l’effigie filippina in questione deriva – con qualche riadattamento nel nodo del mantello e nello spallaccio – da una serie di medaglie di Giovampaolo Poggini; l’immagine di Carlos è tratta invece dalla medaglia di Pompeo Leoni, che risale al 1557³⁹². A giudizio di chi scrive i panneggi sottilissimi e rigidi del mantello trovano riscontro in opere trezziane firmate come la medaglia di Ippolita Gonzaga del 1551-52, e la tradizionale attribuzione a Iacopo, morfologicamente ineccepibile, non costituisce un ostacolo all’ipotesi che Miseroni (la cui *expertise* doveva essere ritenuta preziosa per acquisti così costosi) commerciasse in cammei altrui: come abbiamo visto Iacopo stesso comprava gemme, e di lì a poco avrebbe tentato personalmente di vendere ai Medici degli intagli da lui realizzati.

Possiamo però concludere questa rassegna con due note positive. È questo il caso di ritratto di Filippo II maturo su calcedonio zaffirino conservato nelle collezioni fiorentine e correttamente ascrivito al lombardo da Jean Babelon³⁹³, come mostra l’eloquente confronto fotografico con l’altro Filippo II in calcedonio al Museo degli Argenti proposto in un recente intervento della Casarosa Guadagni, che pure non ha tratto dall’accostamento le debite conseguenze³⁹⁴.

In secondo luogo, a quanto apprendiamo da lettere dello stesso Nizolla, il 10 gennaio 1572 Iacopo inviò a Firenze uno zaffiro montato in un anello e intagliato con le armi di Francesco I de’ Medici e della moglie Giovanna d’Austria³⁹⁵. Il sigillo, identificabile con uno zaffiro bianco presente ancora nella collezione di Cosimo III, sembra perduto dal XIX

2000, I, p. 170, n. 470).

³⁹² Per la medaglia cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 69, n. 123, e *infra*, cap. II.5.

³⁹³ Babelon 1922, p. 242, tav. VII, fig. 6 (Iacopo da Trezzo); Piacenti Aschengreen 1968, p. 182, n. 982, calcedonio ‘zaffirino’, h. x l.: 28 x 22mm; Valerio 1977, p. 151, n. 123 (opera anonima, probabilmente milanese, del 1560-65); Casarosa Guadagni 1997, p. 88 (anonimo); Almudena Pérez de Tudela in Checa Cremades 1998, p. 665, n. 284 (come anonimo, ma proponendo in maniera assai poco convincente il nome di Annibale Fontana); Gennaioli 2007, p. 267, n. 257 (senza attribuzione). Il soggetto va identificato tradizionalmente con Filippo II, nonostante i dubbi espressi in proposito da Hill 1923 (2), p. 166.

³⁹⁴ Casarosa Guadagni 1997, p. 88, fig. s.n. La studiosa rifiuta l’attribuzione a Iacopo del calcedonio zaffirino, mentre dà per buona l’attribuzione con riserve a Gaspare Miseroni formulata per il secondo cammeo da McCrory 1979, p. 513.

³⁹⁵ Un’ultima fase delle relazioni di Iacopo con i Granduchi è infine testimoniata da alcune lettere a Francesco de’ Medici, nelle quali l’artista segnala la scoperta di una varietà spagnola di diaspro che lo lascia sperare in qualche commessa da Firenze. In particolare, il 26 dicembre 1575 a *Nativitate*, l’artista si ripropone a sua Altezza, appena insediata e “sempre amica di gioye [...], perché io tengo aparechio bono de oficiali e lasciarò ogni cosa, [...] e] perché in ogni modo volio farle qualche opera de mia mane prima che mori”: la lettera accenna in effetti all’invio di “diverse mostre” di “bellissimi diaspri” (Babelon 1922, pp. 273-276, app. 4 e 6). Credo che l’editore delle lettere sia vittima di una svista nel ritenerle indirizzate a Cosimo I: nella prima il destinatario è infatti chiamato “principe”, mentre la seconda fu scritta dopo la morte di Cosimo, sopraggiunta il 21 aprile dello stesso 1574. Nel primo caso il dono coinciderebbe con le nozze tra Francesco I e Giovanna d’Austria; nella seconda lettera è invece probabile che l’artista ripetesse la propria offerta perché l’interlocutore nel frattempo era divenuto Granduca. A questa fase dei rapporti tra Iacopo e i Medici potrebbe risalire anche uno smeraldo (20 x 20mm) con ritratto di Filippo II attribuito a Iacopo da Trezzo, a mio avviso correttamente, da Babelon 1922, p. 242 (ma cfr. diversamente Piacenti Aschengreen 1968, p. 182, n. 988; e Gennaioli 2007, p. 268, n. 259, che lo schedano come opera anonima).

Sulla committenza e l’acquisto di gemme da parte di Cosimo I e Francesco I cfr. Collareta 1980, pp. 215-236 (con schede dello stesso e di Cornelia W. Fock); Barocchi e Gaeta Bertelà 1993, in part. p. X, 206 e *ad indicem*, voce *Cammeo*; e Casarosa Guadagni 1997, pp. 73-93. Forse Iacopo aveva avvicinato il futuro Granduca già durante il viaggio spagnolo di Francesco I (1562-65), del quale sembra assecondare gli interessi naturalistici e tecnici (per la biografia del principe cfr. Berti 2002 (1967), in part. 68 e ss.).

secolo, ma rimane documentato dal disegno di un calco donato da Iacopo Niccolò Guiducci all'Accademia Colombaria di Firenze nel 1746³⁹⁶.

³⁹⁶ Aloisi 1931, pp. 349-358, pubblica un estratto degli Annali manoscritti dell'Accademia (vol. XII, 120, *ad a.* 1746-47) che descrive il calco come "Arme della Casa de' Medici e della Casa d'Austria" e lo riconduce erroneamente ad un diamante, inducendo in errore anche il suo editore. Gli inventari delle collezioni medichee consultati da Aloisi registrano però il pezzo come uno zaffiro fino al 1837, e la somiglianza tra le due pietre emerge anche dalla lettera di Iacopo da Trezzo: "uno zafir intaliato l'arme de vostra Eccellenza e de la Prencesa, [...] anchor che qui in corte da questi gioieleri fosse tenuto per bonissimo diamante". Dal 1878 la gemma risulta mancante da Palazzo Pitti, ed è probabile che sia stata sottratta durante un furto risalente al 1860. Non concordo invece con l'attribuzione a Iacopo dell'onice con *Testa maschile* del Museo degli Argenti di Firenze, recentemente formulata da Gennaioli 2007, p. 260, n. 246, ma basata su di un'idea di Mariarita Casarosa Guadagni.

SEZIONE II

La seconda generazione

Cap. I.3. La 'scuola milanese' a Milano: Annibale Fontana

Quello su Annibale Fontana (Lombardia, 1540 ca.-Milano, 1587) è uno dei capitoli la cui mancanza nella storia della scultura italiana condiziona maggiormente la valutazione della regione artistica che fece capo a Milano durante la dominazione spagnola della seconda metà del Cinquecento. La sfortuna critica di questo scultore, intagliatore e medaglista di origine ticinese ha più radici, perché a giustificarla non basta né ricordare la localizzazione circoscritta delle opere monumentali di Annibale, tutte concentrate nella basilica milanese di Santa Maria sopra San Celso e riprodotte da Kris nel 1929 e da Venturi nel 1937³⁹⁷, né invocare il disinteresse con cui, fino ad anni recenti, la statuaria in bronzo e in marmo del tardo Cinquecento è stata oggetto in Lombardia. Il caso di Fontana è anche un problema di pervicace segmentazione: non solo tra i generi artistici legati alla fusione (medaglie, placchette) e quelli i cui manufatti sono prodotti attraverso la scalpellatura e l'intaglio, ma anche tra sculture devozionali rimaste *in loco* e ritratti secolari allontanati dai canali del collezionismo o da vicende familiari. Anche nell'ambito delle medaglie sopravvive in alcuni cataloghi una distinzione tra il *corpus* di microritratti contrassegnati da un preciso monogramma e quelli che non sono demarcati o presentano altre formule autografiche³⁹⁸.

³⁹⁷ Kris 1929, pp. 105-110; Venturi 1937, pp. 466-482. Sulla sfortuna della statuaria milanese da Fontana a Dionigi Bussola ha scritto un importante intervento Middeldorf 1938, pp. 209-210 (ed. 1979, pp. 348-349).

³⁹⁸ Sull'opera glittica di Fontana rimangono fondamentali Kris 1919-32, pp. 201-253; Kris 1930, pp. 548-554; e Distelberger 1975, pp. 95-164. Cfr. anche Venturelli 1998, pp. 59-69; Venturelli 2001, pp. 135-144; Distelberger 2002, pp. 125-131; Venturelli 2005, pp. 203-226. Di una produzione fontaniana di cammei abbiamo notizia dalle *Memorie* di Ambrogio Mazenta (1630 ca.), secondo cui "Annibale Fontana scultore di camei, christalli, gioie e marmi eminentissimo professava d'haver da le cose di Leonardo appreso quanto sapeva" (Mazenta 1919 (1630), p. 35).

Sulle sculture in marmo e bronzo del Fontana cfr. Cicognara 1823-25, V, pp. 332-333 (cui si deve un particolare ed isolato apprezzamento per le opere di Santa Maria sopra San Celso, che "nulla perdono al confronto di quelle che altri scultori fiorentini consunsero per ornamento"); Vigezzi 1929, pp. 97 e ss.; Gatti Perer 1964, pp. 132-134; Valerio 1973, pp. 32-53; Spinosa 1976, p. 12; Agosti 1995; Agosti 2004; Zanuso 2004-05, pp. 163-176; Morandotti 2005, pp. 238-240; Cupperi 2007 (2). Vanno invece esclusi dal catalogo di Annibale la terracotta Kress con l'*Adorazione dei Magi* (già espunta da Middeldorf 1976 (1), p. 74, n. K1044) ed il busto di Ottavio Farnese dei Musei Civici del Castello Sforzesco (lo si trova illustrato in Fiorio 1995, p. 53, e fig. 3). Acquistato a Digione nel 1956, questo ritratto è forse identificabile con quello già conservato nella collezione Spitzer con la medesima attribuzione (Bonaffé 1881, p. 288).

Sull'opera grafica dell'artista cfr. Modena 1959, p. 97; Spina Barelli 1966, pp. 77-78, nn. 6-8; Dell'Acqua 1973, III, pp. 15-16, nn. 2-4; Distelberger 2002, pp. 131-132, n. 49 (per l'attribuzione di un disegno preparatorio relativo alla brocca in cristallo della Schatzkammer di Monaco: ma cfr. il parere più dubbioso espresso da Paola Venturelli 2005 (2), p. 300).

Alcuni arredi liturgici attribuiti in passato a Fontana, ma estranei alla sua mano, furono forse fusi dalla sua bottega o da altri a partire da disegni o bozzetti autografi come i due angeli in cera conservati a Los Angeles County Museum of Art (sui quali cfr. Fusco 1984, pp. 40-46). In questo gruppo di opere vanno ricordati quattro candelabri della Certosa di Pavia (cfr. Carotti 1893, pp. 69-70) e due candelabri nel Duomo di Pressburg, per i quali Leo Planiscig propose senza seguito l'attribuzione ad Annibale (Planiscig 1917, pp. 370-377).

Anche alcune placchette furono tratte da invenzioni per cristalli di Fontana: per il *Ratto di Deianira* si veda Bange 1922, p. 117, n. 884; per il *Sacrificio di Isacco* cfr. Imbert e Morazzoni 1941, p. 66, n. 193; Middeldorf e Goetz 1944, p. 39, n. 278; Davide Gasparotto, in Banzato, Beltramini e Gasparotto 1997, p. 92, n. 89; Cupperi, in Avagnina, Binotto e Villa 2005, p. 246, n. 288.

A ciò si è aggiunta la scarsità di informazioni riguardanti gli esordi di questo artista, nato intorno al 1540³⁹⁹, documentato a Palermo per una perizia nel 1570 (probabilmente al seguito dell'ex-governatore di Milano Francesco Ferdinando d'Avalos) e infine attestato nella città ambrosiana come scultore a partire dal 1574⁴⁰⁰, quando avviò il suo decennale rapporto col cantiere di Santa Maria sopra San Celso e realizzò i suoi cristalli più famosi⁴⁰¹. La dispersione bibliografica delle opere 'minori' di Fontana e la carenza di dati biografici anteriori all'ottavo decennio del secolo ha così comportato la rinuncia a individuare una delle voci più innovative e influenti della medagliistica del secondo Cinquecento al di là dell'evidenza documentaria (che come vedremo consente di attribuire solo tre pezzi). Una delle mani più riconoscibili del primo settantennio di dominio spagnolo è rimasta così fuori fuoco, scoraggiando fino a tempi recenti l'aggiornamento del suo catalogo a dispetto dell'ottima trattazione attribuzionistica di cui sono stati oggetto i suoi cristalli (Distelberger 1975)⁴⁰².

A maggior ragione, Annibale Fontana compare appena nel manuale del Pope-Hennessy, e pure essendo trattato nel libretto di Luisa Becherucci sulla scultura 'manierista' e rappresentato da una tavola nel volume di Valentino Martinelli, rimane escluso dalla trattazione di Joachim Poeschke per ragioni cronologiche⁴⁰³. Come spesso succede, tutto

³⁹⁹ Forcella 1889-93, I, p. 379, n. 548, riporta l'altisonante epitaffio di Fontana, una lapide in marmo nero incassata nell'ultimo pilastro della navata centrale di Santa Maria sopra San Celso: "ANNIBALI FONTANAE MEDIOLANENSI SCVLPTORI SVMMO QVI VEL MARMORA STVPENTE NATVRA IN HOMINES MVTAVIT VEL HOMINVM SIMVLACRA IN MARMORIBVS SPIRARE IVSSIT FABRICAE TEMPLI HVIVS PRAEFECTI QVOD ILLE SCVLPTILIBVS SIGNIS MIRABILITER ORNAVIT B. M. POSVERVNT VIXIT ANNOS XXXXVII OBIIT ANNO MDXXCVII". Il monumento funebre fu innalzato per volere di Giovanni Battista Borromeo, deputato della fabbriceria del santuario "vicino all'associazione degli Inquieti", e fu dettato da Giovan Giacomo Resta, membro della medesima Accademia (sui cui legami con l'ambiente artistico milanese cfr. ora Agosti 1997 (2), p. 325).

Dalla lapide si desume approssimativamente la data di nascita dell'artista (1540), ma non il luogo esatto dei suoi natali, che finora non è attestato da alcun documento d'archivio. Se da un lato Annibale era cittadino "Mediolanensis", dall'altro Donati ha dimostrato che la sua famiglia era originaria di Novazzano in Ticino (1939, pp. 132-134). Una scorta alle matricole degli orefici mostra peraltro che una famiglia Fontana (forse connessa con Annibale) fu attiva a Milano solo a partire dalla metà del XVI secolo: nei documenti della Scuola di sant'Eligio sono infatti registrati un Giovampietro (nel 1553: Romagnoli 1977, p. 144) Antonio Maria (console nel 1559), forse identificabile con Giovanni Antonio Maria (1558: cfr. risp. pp. 78 e 145), ed un Giovanni Antonio (console nel 1566: p. 80).

⁴⁰⁰ Una rilettura sui tempi del cantiere di Santa Maria dei Miracoli è fornita ora da Riegel 1998, pp. 101, 197 e 321.

⁴⁰¹ Tra le opere glittiche del secondo periodo milanese di Annibale vanno ricordati i cristalli con scene bibliche commissionati da Alberto V di Baviera (1550-79) per essere montati in una cassetta (Monaco, Schatzkammer, h: 43cm, larg.: 81cm). Pubblicati come anonimi da Staudhamer 1913-14, p. 351 e figg. 12 e 14, i cristalli bavaresi furono poi attribuiti a Fontana da Tietze-Conrat 1916-17, pp. 42-43 (ma cfr. anche Kris 1929, p. 107).

Il passo di Borghini che celebra questi intagli (Borghini 1584, p. 565) è alla base delle successive menzioni di Annibale in un sonetto di Giacomo Badiale su Carlo Fontana (edito nel prologo a Fontana 1694, lo si trova ripubblicato e commentato in Donati 1939, pp. 137-139); al medesimo Borghini attingono poi Orlandi 1719, pp. 72-73; e Gori 1767, I, p. CCXLIII (sulla fortuna letteraria di Annibale si veda ora Agosti 1995, pp. 70-72). L'invenzione per *Il sacrificio di Isacco* della Cassetta Albertina di Monaco, diffusa in forma di placchetta e nota forse a Borghini in questa forma, venne intagliata anche – con l'angelo in controparte – su di una coppa attribuita alla bottega di Fontana (Parigi, Musée du Louvre: Kris 1929, tav. 122, fig. 480). La si ritrova inoltre sul piedistallo di una croce d'altare in argento commissionata da Federico Borromeo per il Duomo di Milano e fusa entro il 1626 circa da Giovanni Melchion Prata (Milano, Museo dell'Opera del Duomo: cfr. Torre 1674, p. 402; Kris 1929, p. 249, fig. 33; Agosti 1996 (2), p. 150). Sulla fortuna del *Ratto di Deianira* di Fontana, pure destinato originariamente ad un'*applique* in cristallo, ma replicato in metallo e riprodotto anche in avorio, cfr. Raggio 1971, p. 2.

⁴⁰² Distelberger 1975, pp. 95-164. Un buon punto di partenza per la cronologia delle medaglie è costituito dalla voce di Andrea Spiriti nel *DBI* (L, 1998, pp. 615-618).

⁴⁰³ Becherucci 1934, p. 55; Pope-Hennessy 1963, I, p. 91, e II, tav. 102; Martinelli 1968, s.p., n. 25.

ciò non avviene senza che qualche spiraglio importante, ma senza seguito, sia stato aperto da osservazioni come quelle del Pope-Hennessy e del Martinelli.

Trattare Fontana *sub specie numismatum*, come faremo, offre un punto di vista privilegiato: tutto lascia credere che la medaglistica, come per altri scultori cinquecenteschi, sia stata per lui un trampolino di lancio poi accantonato per committenze maggiori o semplicemente più redditizie. Concentrandosi tra la fine degli anni cinquanta ed i primi anni settanta, a quanto è possibile desumere da argomenti esterni e dai confronti formali, le medaglie di Fontana costituiscono una serie di documenti figurativi più ampia e tipologicamente omogenea di quella fornita dalla sua produzione statuaria, e permettono per questo di mettere a fuoco gli snodi e gli aggiornamenti della sua prima formazione artistica.

I. La questione delle 'firme'

Proprio le sigle 'autografiche' e la loro varietà hanno a lungo costituito un ostacolo alla formazione del catalogo medaglistico di Fontana⁴⁰⁴. Vediamo innanzitutto quali varianti sono parse riconducibili allo scultore milanese nel corso del dibattito avviato ai tempi di Armand e non ancora sopito:

- La sigla "ANN + punto triangolare" è attestata sul recto di alcuni esemplari di una medaglia di Cristoforo Madruzzo: figura nel campo, sotto il taglio della spalla, e si allinea lungo il bordo superiore al posto della didascalia, rispetto alla quale presenta un orientamento inverso e un modulo inferiore⁴⁰⁵.
- L'abbreviazione "ANIB" compare analogamente sul recto dei migliori esemplari di un ritratto di Giovambattista Castaldo, attestato in combinazione con tre rovesci dello stesso autore, non necessariamente coevi ("TRANSILVANIA CAPTA"⁴⁰⁶,

⁴⁰⁴ Armand (1883-87, I, pp. 176-177; I, p. 253; III, pp. 77-78 e 121) divide l'attuale *corpus* fra tre artisti, "ANN", "ANIB"/"ANNIBAL" e Fontana. Habich 1924, p. 137, si limitò a ipotizzare che "ANIB"/"ANNIBAL" e Fontana fossero la stessa personalità, opponendo però le difficoltà cronologiche sollevate dalla datazione precoce al 1550 delle medaglie del Castaldo (proposta da Armand 1883-87, I, p. 175, n. 1; ma cfr. *infra*, cap. II.4, per una diversa soluzione); Hill unificò su basi formali gli ultimi due gruppi, escludendo le sole medaglie di Cristoforo Madruzzo (Hill 1923 (1), p. 44). Ancora John Graham Pollard (1984-85, III, pp. 1252-1259), Cesare Johnson, Rodolfo Martini (1988, pp. 29-34, e 1994, pp. 35-37) e Philip Attwood (2003, I, p. 129) mantengono però la distinzione fra le medaglie documentate di Fontana (quelle di Francesco Ferdinando d'Avalos, Giovampaolo Lomazzo e Ottaviano Ferrari: cfr. *infra*) e uno o due monogrammisti. A tale diffidenza verso le ragioni formali, che come vedremo remano in direzione opposta, non è però più possibile opporre altri candidati all'identificazione: gli orafi e bronzisti elencati da Gaetano Milanesi e poi da Armand su di una base meramente congetturale non hanno mai rivelato di avere una produzione medaglistica, e non sono nemmeno lombardi (come è invece chiaramente l'autore dei microritratti in questione). Sulla produzione medaglistica di Fontana cfr. anche Bolzenthall 1840, pp. 161-162; Forrer 1902-30, II, pp. 119-120 (voce *Fontana, Annibale*, cui rinvia anche la voce *Annib.*); Maria Teresa Fiorio, in *DA*, XI, pp. 278-280.

⁴⁰⁵ Bibliografia generale: Van Mieris 1735, III, p. 386; Armand 1883-87, I, p. 177, n. 1; Andrea Spiriti, in *DBI*, L, 1998, p. 615 (Fontana); Toderi e Vannel 2000, I, p. 74, n. 137 (Fontana). Esemplici principali: Bergmann 1844, p. 23 (esemplare firmato; riferisce la medaglia al 1556, anno dell'intervento militare di Madruzzo in Piemonte); Valerio 1977, p. 148, n. 115 (attribuisce a Fontana); Johnson e Martini 1988, p. 33, n. 711 (firmata, "ANN"); Rizzolli 1993, p. 449, n. 177 (non firmata: Fontana); Attwood 2003, I, p. 130, n. 108 (monogrammistista "ANN...", diverso da "ANIB" / "ANNIBAL" e da Fontana); CMP, cab. n. 423° (ae, d. 60,7mm, sp. 2,8mm).

⁴⁰⁶ Bibliografia generale: Armand 1883-87, I, p. 175, n. 1 ("ANIB"); Hill 1917, p. 166 ("ANIB"); Andrea Spiriti, in *DBI*, L, 1998, p. 615 (Fontana); Toderi e Vannel 2000, I, p. 76, n. 145 (Fontana). Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 38, n. 248 ("ANIB"); De Rinaldis 1913, p. 58, nn. 135-136 (il trentino Annibale Borgognone?); Pollard 1984-85, III, p. 1257, n. 730 ("ANIB"); Valerio 1977, p. 149, n. 117 (Fontana); Johnson e Martini 1988, p. 30, n. 699 ("ANIB"); Börner 1997, p. 180, n. 780 (Fontana); Toderi e Vannel 2003, I, p. 56, n. 496 (Fontana); Attwood 2003, I, p. 128, n. 103 ("ANIB"/"ANNIBAL"); CMP, cab. n. 106 (ag, 42,5mm, sp. 2-3,5mm, 180°).

“LIPPA CAPTA”⁴⁰⁷; “CAPTIS SVBAC . FVSISQ . REG . NAVAR . DACIAE . E(T). OLIM . PERSA . TVRC DVCE”⁴⁰⁸). Anche questa iscrizione, posizionata sotto il taglio del braccio, compare nello spazio lasciato libero dalla didascalia tra due linee incise; è orientata in senso antiorario e ha un modulo inferiore rispetto alla didascalia.

- La sigla “ANNIBAL” è incisa con *ductus* libero sul taglio della spalla del ritratto che raffigura Consalvo (Gonzalo) Hernández de Córdoba y Aguilar (1453-1515), indubbiamente un’effigie di restituzione⁴⁰⁹; in almeno due esemplari è segnalata nella medesima posizione la variante “ANNIB M(edio)L(anensis)”.
- Nei migliori esemplari (per esempio quello dell’Accademia Carrara di Bergamo), la medaglia di Giovan Francesco Martinioni presenta l’iscrizione “ANN . FE(cit)” in rilievo sul taglio della spalla⁴¹⁰.
- In un esemplare bresciano della medaglia di Tommaso Marino è stata letta dal Rossi, incisa sul taglio del busto, l’iscrizione “ANN A(?)”, non riconosciuta precedentemente dal Rizzini⁴¹¹.

⁴⁰⁷ Sulla medaglia cfr. in generale: Van Mieris 1732-35, III, p. 275; Armand 1883-87, I, p. 175, n. 2 (“ANIB”); Hill 1917, p. 166; Andrea Spiriti, in *DBI*, L, 1998, p. 615 (Fontana); Toderi e Vannel 2000, I, pp. 76-77, n. 146 (Fontana). Esemplari principali: Rizzini 1892, p. 38, n. 249 (“ANIB”); De Rinaldis 1913, p. 58, n. 134 (Annibale Borgognone?); Valerio 1977, p. 149, n. 118 (Fontana); Rossi 1982, p. 92, n. 44 (Fontana); Pollard 1984-85, III, p. 1259, n. 731 (“ANIB”); Rossi 1985, p. 361, n. 5.14 (Fontana); Johnson e Martini 1988, p. 29, n. 698 (“ANIB” / “ANNIBAL”); Börner 1997, p. 180, n. 781 (“ANIB” / “ANNIBAL”); Toderi e Vannel 2003, I, p. 56, n. 497 (Fontana); Attwood 2003, I, p. 128, n. 104 (“ANIB” / “ANNIBAL”); CMP, AV n. 617.

⁴⁰⁸ Bibliografia generale: Van Mieris 1732-35, III, p. 276; Armand 1883-87, I, p. 175, n. 2 (“ANIB”); Hill 1917, p. 166 (“ANIB”); Andrea Spiriti, in *DBI*, L, 1998, p. 615 (Fontana); Toderi e Vannel 2000, I, pp. 76-77, n. 146 (Fontana). Esemplari principali: Rossi 1982, p. 92, n. 44 (Fontana); Rossi 1985, p. 361, n. 5.14 (Fontana); Johnson e Martini 1988, p. 29, n. 696 (“ANIB”); Attwood 2003, I, p. 129, n. 105 (“ANIB”/“ANNIBAL”); CMP, AV n. 619 (ae, d. 45,3mm, sp. 2,5-4,2mm).

⁴⁰⁹ Bibliografia generale: Armand 1883-87, I, p. 176, n. 1 (“ANNIBAL”); Jolivot 1890, pp. 145-146; Andrea Spiriti, in *DBI*, L, 1998, p. 615 (Fontana); Toderi e Vannel 2000, I, p. 75, n. 141 (Fontana). Esemplari principali: De Rinaldis 1913, p. 59, n. 137 (attribuisce ad “ANNIBAL”); Middeldorf e Goetz 1944, p. 116; Alvarez-Ossorio 1950, p. 157, n. 181 (“ANNIBAL”); Hill e Pollard 1967, p. 85, n. 445 (“ANIB”/“ANNIBAL”); Valerio 1977, p. 148, n. 116 (Fontana); Rossi 1982, p. 91, n. 43 (Fontana); Pollard 1984-85, III, p. 1254, n. 729 (“ANIB”/“ANNIBAL”); Johnson e Martini 1988, p. 32, n. 706 (“ANIB”/“ANNIBAL”); Toderi e Vannel 2003, I, p. 56, n. 495 (Fontana); Attwood 2003, I, p. 129, n. 107 (“ANIB”/“ANNIBAL”); CMP, AV n. 621 (ae, molto buono, sp. 2,2-4,9, d. 57,9, 30°) e n. 622a (seriore). Una variante con capelli lisci è attestata nella collezione Kress (Hill e Pollard 1967, p. 85, n. 445) e a Berlino (Börner 1997, p. 181, n. 783, come “ANIB”/“ANNIBAL”); cfr. anche Toderi e Vannel 2000, I, p. 75, n. 142. Non ho potuto reperire la variante con rovescio “MERCVRIVS QVADRATVS” segnalata da Armand 1883-87, III, p. 77, n. A nella collezione Feuardent; e menzionata da Donati 1939, p. 140.

⁴¹⁰ Rossi 1982, p. 94, n. 46. Cfr. Armand 1883-87, II, p. 160, n. 11 (come anonimo: legge l’iscrizione sul taglio della spalla come “AET 27”); Whitcombe Greene 1913, p. 418 (corregge la trascrizione di Armand in “ANN . 27”); Habich 1924, tav. LXXXIII, fig. 21 (‘Maestro del cardinal Bembo’); Dworschak 1958, p. 50 (Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, p. 106, n. 258 (anonimo). Esemplari principali: Rizzini 1892, p. 86, n. 592 (anonimo); Brettauier 1937, p. 58, n. 751 (anonimo); Hill e Pollard 1967, p. 80, n. 425 (anonimo milanese autore della medaglia del Piantanida, già ‘Maestro del cardinal Bembo’); Börner 1997, p. 186, n. 808 (anonimo); Attwood 2003, I, p. 151, n. 158 (anonimo); CMP, cab. n. 216 (ae, seriore, d. 48mm, sp. 3-5,2mm, 180°). La medaglia si data in genere dopo il 1552, anno in cui il Martinioni pubblicò a Pavia *Le sette parti degli Aforismi di Ippocrate*, cui alluderebbe il rovescio.

⁴¹¹ Rossi 1985, p. 362, n. 5.16 (Fontana). Cfr. Armand 1883-87, II, p. 303, n. 28bis (anonimo); Andrea Spiriti, in *DBI*, L, 1998, p. 615 (Fontana); Toderi e Vannel 2000, I, p. 75, n. 140 (Fontana). Esemplari principali: Rizzini 1892, p. 50, n. 324 (attribuita a Galeotti); Johnson e Martini 1995, p. 64, n. 2040 (attribuita a Galeotti); Börner 1997, p. 225, n. 1007 (anonimo); Attwood 2003, I, p. 153, n. 168 (forse Galeotti); Paris, AV n. 1165 (seriore, priva di firma) e cab. 120bis (ae, buono, d. 47mm, sp. 2-4mm, privo di firma, 0°).

Importa inoltre notare che le medaglie attribuibili a Fontana sulla base di fonti letterarie sono prive di contrassegni autoriali: esse raffigurano Francesco Ferdinando d'Avalos⁴¹², Giovampaolo Lomazzo⁴¹³ e il medico Ottaviano Ferrari⁴¹⁴.

Chi scrive è del parere che l'iscrizione "ANN" apposta su alcuni tipi costituisca solo, come già accettato da alcuni, una forma giovanile delle varianti "ANIB", "ANNIBAL" e "ANNIB ML", tra le quali solo le ultime due sono state ricondotte più o meno concordemente a Fontana⁴¹⁵. Innanzitutto, le iscrizioni "ANN" e "ANIB" sono realizzate e impaginate in maniera identica. In secondo luogo, le varianti "ANNIBAL" e "ANNIB ML" (diverse tra loro perché eseguite per incisione una ad una su alcuni esemplari, forse quelli fusi nella bottega di Annibale, e non impresse con punzoni sullo stampo) trovano giustificazione nell'esigenza di spostare la 'firma' fuori dalla ghiera della didascalia, che nei tipi contrassegnati da questa formula è assai più lunga che nelle medaglie siglate "ANN" e "ANIB". Lo stesso motivo indusse probabilmente l'artefice a posizionare il busto di Consalvo Hernández al centro del campo, lasciando spazio all'iscrizione, mentre i ritratti di Giovambattista Castaldo e Cristoforo Madruzzo si incuneano a cavallo tra l'inizio e la fine della didascalia. Un ragionamento analogo vale per la forma "ANN A(?)", a proposito della quale andrà anche ricordato che l'esecuzione di iscrizioni incise, essendo potenzialmente seriore, non è sempre attendibile quanto quella di quelle fuse assieme al tondello negli esemplari migliori: se è giusta la lezione "ANN A" sostenuta da Rossi, è possibile che la realizzazione della nuova sigla cercasse di riparare all'attenuazione di un'iscrizione precedente, leggermente diversa ("ANN [triangolo]").

In terzo luogo, le leggere differenze stilistiche che contraddistinguono dalle restanti medaglie di Fontana il ritratto di Cristoforo Madruzzo (l'unico, nelle sue due versioni non ibride, marcato "ANN") possono essere agevolmente ricondotte alla precocità dell'opera,

⁴¹² La medaglia (cfr. Armand 1883-87, I, p. 253, n. 1; Toderi e Vannel 2000, I, p. 76, n. 144; Venturelli 2005 (2), p. 301, con bibliografia) è attribuita sulla base della sua menzione nel *Trattato della pittura, scultura et architettura* del Lomazzo (1973-74 (1584), p. 552) nel cui commento è data per perduta: ma l'associazione tra la medaglia e il passo è già in Forrer 1902-30, II, pp. 119-120.

⁴¹³ Il microritratto in questione (cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 74, n. 138; e Venturelli 2005 (2), p. 302, con bibliografia) è menzionato dal Lomazzo nelle sue *Rime* (1587, p. 133). Per uno studio sull'iconografia di questa medaglia (il cui ritratto compare sui frontespizi del *Trattato* e dei *Rabisch* di Lomazzo) cfr. Lynch 1964, pp. 189-197.

⁴¹⁴ Bibliografia generale: Armand 1883-87, II, p. 203, n. 3; Andrea Spiriti, in *DBI*, L, 1998, p. 615; Toderi e Vannel 2000, I, pp. 74-75, n. 139. Esemplari principali: Gaetani 1761-63, I, tav. LXXIX, fig. 3, e Rizzini 1892, p. 93, n. 649; Holzmair 1989 (1937), p. 26, n. 337; Donati 1939, p. 140 (attribuisce a Fontana sulla base della menzione della medaglia nel *De vita et moribus Octaviani Ferrarii philosophi clarissimi*, pronunciata nel 1586 e pubblicata come *Oratio III* in Ciceri 1782, p. 234); Valerio 1977, p. 150, n. 119; Johnson 1990, p. 91, n. 51; Johnson e Martini 1995, p. 36, n. 1939; Attwood 2003, I, p. 140, n. 122; CMP, AV n. 1771 (ae, d. 38mm, sp. 2,7-4mm, 180°). Il ritratto del rovescio è correttamente identificato con Aristotele da Armand e dalla Valerio sulla base di una placchetta (Pope-Hennessy 1965, p. 103, n. 373) e di una medaglia (Hill 1930, I, p. 280, n. 1090d) dotate di didascalie; è dunque da respingere la proposta che si tratti di Ippocrate, avanzata dal Rizzini: come mostra la legenda del recto, il Ferrari intese accreditarsi come fisico e filosofo naturale, e non come semplice medico.

⁴¹⁵ L'idea di riunire le tre sigle autoriali con le medaglie del Castaldo (che sono invece prive di 'firma') fu proposta per la prima volta da Patrizia Valerio sulla base di confronti con la scultura monumentale di Annibale e con le firme "ANIB", "ANNIB" e "ANNIBAL" apposte su statue e rilievi fontaniani di Santa Maria sopra San Celso (Valerio 1977, pp. 148-151, nn. 115-121). Il suggerimento ha trovato il consenso di Francesco Rossi (Rossi 1985, pp. 358-362, nn. 5.12-5.16), Helmut Rizzolli (Rizzolli 1993, pp. 441-442, nn. 175-177), Paola Venturelli (*Le monete*, in Bora, Kahn-Rossi e Porzio 1998, p. 271), Andrea Spiriti (in *DBI*, L, 1998, pp. 618-618), Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel (2000, I, p. 73) e Maria Teresa Fiorio (in *DA*, XI, p. 179). In una comunicazione orale anche il dott. Rodolfo Martini, che ringrazio, si è recentemente (2001) dichiarato a favore dell'unificazione dei tre *corpora*, che nel suo catalogo delle raccolte pubbliche milanesi erano rimasti invece distinti. Per una rassegna dei pareri opposti, cfr. *infra*.

datata su basi esterne al 1556-57⁴¹⁶: non solo è ragionevole che tra i primissimi esordi di Fontana e la sua maturità, come in altri scultori (si pensi al Leoni romano a fronte delle sue medaglie tarde per Granvelle) occorressero mutamenti significativi, ma basterebbe solo confrontare la ricaduta della tunica di “MEDIOLANVM” con quella del *Profeta Isaia* sulla faccia di Santa Maria sopra San Celso (1574-84) per fugare ogni dubbio sul fatto che “ANN” sia Annibale Fontana⁴¹⁷.

Quanto alle tre medaglie di Giovambattista Castaldo, concordemente aggregate al *corpus* di “ANNIB”/“ANNIBAL”, ma non da tutti a quello di Fontana, i panneggi della “LIPPA CAPTA” presente su uno dei rovesci trovano riscontro nella *Presentazione al tempio* del medesimo ciclo monumentale. Credo anzi che proprio la mancata verifica reciproca tra le caratteristiche formali dei diversi generi di una produzione parcellizzata come quella di Annibale sia alla base del persistere, presso alcuni autori, delle opinioni dello Hill.

II. Per un inquadramento storico del linguaggio di Fontana

Una prima conseguenza dello stato incerto delle attribuzioni è il fatto che le fonti figurative di Fontana non siano mai state evidenziate debitamente. Nella sua trattazione del 1929, Ernst Kris presentò Annibale come una straordinaria sutura tra la cultura figurativa romana e quella diffusa dalle stampe di Albrecht Altdorfer (1480-1538), mentre a partire da Adolfo Venturi (1937)⁴¹⁸, il linguaggio dello scultore fu posto sotto la tutela di numi distanti, ma ‘nazionali’ come Leonardo (sicuramente più influente sulla plastica lombarda agli inizi del XVI secolo), Michelangelo e Raffaello. Confronti con la maniera di Tintoretto, già avanzati dal Kris, furono ripresi in termini più generici anche dalla Becherucci, che parlò di fonti visive veneziane⁴¹⁹. La critica più recente (soprattutto con Spiriti), pur proponendo riferimenti meno attardati (Pellegrino Tibaldi, Baccio Bandinelli, Bartolomeo Ammannati), ha mantenuto però una valutazione analoga, caratterizzata dall’impressione di un “eclettismo” incontrollato.

⁴¹⁶ Tra le quattro versioni esistenti della medaglia di Cristoforo Madruzzo (nelle quali il diritto rimane sempre identico), sono senz’altro fontaniane solo quelle in Toderi e Vannel 2000, I, pp. 73-74, nn. 136-137. Maggiori incertezze suscita il rovescio della n. 135, raffigurante l’impresa della fenice con data “MDXXXVI”: è naturalmente ammissibile che una medaglia commemori un evento alquanto anteriore, ma qui sono proprio la qualità mediocre della raffigurazione ed il suo stile a suscitare perplessità sull’attribuzione a Fontana accreditata da Toderi e Vannel. La variante in questione potrebbe invece essere un ibrido antico (già schedato in Van Mieris 1732-35, III, p. 107 [fig. 2]). Stupisce invece che, tra i microritratti fontaniani del Madruzzo, non sia stato riconosciuto come ibrido il tipo con rovescio con *Ercole che debella i mostri* e legenda “DABIT DEVS HIS QVOQ(ue) FINEM” (lo danno per completamente autografo ancora Andrea Spiriti, in *DBI*, L, 1998, p. 615; Toderi e Vannel 2000, I, p. 74, n. 136): l’intera figurazione del verso deriva infatti dalla medaglia di Consalvo de Córdoba (Toderi e Vannel 2000, I, p. 58, n. 89), per la quale rimane credibile l’attribuzione a Leone Leoni. Il fatto di accettare a titolo di mere varianti i due pezzi che qui scorporiamo dal catalogo di Fontana non ha giovato al riconoscimento dell’autografia della sua unica medaglia del Madruzzo.

⁴¹⁷ Riserve sull’attribuzione delle medaglie del Madruzzo sono espresse da Attwood 2003, I, p. 129 (“the assured compositions and forms of Fontana’s medals are absent in those listed here under Annibale”). Anche l’argomento cronologico addotto da Pollard per distinguere “ANIB” da “Fontana” è discutibile: per la medaglia di Giovambattista Castaldo, che lo studioso data al 1552 per il riferimento alla presa della città ungherese di Lippa, la data vale solo come *post quem*. Non è purtroppo noto a che data il Castaldo rientrasse a Milano (secondo Gaspare De Caro, *Castaldo, Giambattista*, in *DBI*, XXI, 1978, pp. 562-566, 565, “almeno dal 1555”), ma è chiaro che il 1555 fissa un *post quem* più avanzato per l’incontro con Fontana: l’allusione alla riconquista di Lippa, capolavoro militare del Castaldo, valse probabilmente come motivo celebrativo personale anche dopo la chiusura della campagna d’Ungheria (1556), ed è possibile che i tre tipi di rovescio realizzati da Fontana per il generale possano essere distribuiti fino a dopo il 1565 (*post quem* per la morte del Castaldo).

⁴¹⁸ Venturi 1937, pp. 466-482.

⁴¹⁹ Becherucci 1934, p. 55.

Una volta recuperate, attraverso le medaglie, le prime prove del nostro, le sue predilezioni paiono invece molto più precisabili. Nascendo intorno al 1540, come vuole il suo epitaffio a Santa Maria sopra San Celso, Fontana aprì gli occhi su di una Milano la cui cultura era appena stata trasformata da due avventi artistici di segno diverso: da un lato Leone Leoni, che dal 1541 prese a coniare medaglie e dal 1542 a incidere coni per monete, e l'eredità multiforme della grande stagione medagliistica appena conclusasi a Roma; dall'altro, il confronto con Gaudenzio Ferrari (trasferitosi nel capoluogo nel 1539) e più in generale con la tradizione figurativa lombarda.

La medaglia che celebra Cristoforo Madruzzo come *restitutor Mediolani*, senz'altro una delle prime opere note di Fontana (1556-57), ci può aiutare ad attribuire il giusto peso a entrambe le sollecitazioni. La figura del Cardinale sul rovescio, velata come un imperatore romano sacrificante secondo il tipo iconografico monetale e in accordo con la sua dignità di vescovo, rappresenta anche – nei panneggi delle maniche e della tunica – una rilettura originale degli stilemi di Gaudenzio e di Aurelio Luini⁴²⁰. Anche nei due ritratti di Consalvo Hernández de Córdoba (uno con chiome fluenti, l'altro con capelli ricci), le forme morbide e piene del volto, le ritmiche ciocche uncinata ed il grafismo delle arcate orbitali si riallacciano all'opera di Andrea Solario maturo e del Moderno (una cui invenzione è rielaborata nel rovescio)⁴²¹. Il giovane Fontana si inserì insomma nell'alveo della tradizione moderna della microplastica lombarda, dimostrandosi sensibile alla pittura contemporanea⁴²². D'altro canto, certe sigle centroitaliane dei panneggi (per esempio nella *Dacia* raffigurata sul rovescio della medaglia di Giovambattista Castaldo) denunciano un aggiornamento sui fatti artistici toscani che ha fatto talora pensare ad un precoce viaggio di Fontana a Firenze (Spiriti). Ma la personificazione della Dacia trova precisi riscontri in una medaglia di Domenico Poggini del 1558, oltre che nella celeberrima medaglia celliniana del 1537 con *Mosé che fa scaturire la sorgente*⁴²³.

La sua particolare predisposizione per la lavorazione del cristallo di rocca e la fusione di microritratti rese Annibale attento al lessico di Giovanni Bernardi e di altri intagliatori e medaglisti centroitaliani, le cui opere giunsero in Lombardia per lo più in forma di placchette ed effigi metalliche⁴²⁴. I nudi che Fontana modella nella medaglia con la

⁴²⁰ Patrizia Valerio (1977, p. 148, n. 115) avanza l'ipotesi che questo tipo sia un ibrido "incerto e poco curato nella fattura". L'idea, basata su di un esemplare di qualità media (CRNM), è però da accantonare: i leggeri scarti stilistici rispetto alle medaglie successive sono infatti pienamente giustificabili sulla base della giovane età dell'artista e, come nota la stessa Valerio, il rovescio non può che risalire agli anni in cui Madruzzo era Governatore di Milano (1556-57) e Fontana, diciassettenne, era già attivo in città. Per il modello monetale cfr. *infra* il cap. II.4.

⁴²¹ Il rapporto tra l'opera di Moderno, originariamente una placchetta prima di ritratto, e la medaglia di Fontana è qui discusso nel cap. II.4.

⁴²² È suggestivo in tal senso il canone di scultori tracciato da Pellegrino Tibaldi (Pellegrini ed. 1990, p. 359) nel suo trattato su *L'architettura* (risalente al suo periodo milanese e sicuramente anteriore al 1596), dove Fontana è annoverato i lombardi capaci di gareggiare con l'antico assieme al più anziano Cristoforo Solari (sulla cui fortuna cfr. Agosti 1986, pp. 57-65) e a Francesco Brambilla, che ultimò i lavori abbandonati da Annibale alla sua morte. I toscani cui Fontana è accostato nel medesimo contesto sono Donatello e Baccio Bandinelli, i ferraresi Alfonso e Girolamo Lombardi; Mantova è rappresentata solo da una figura tutto sommato secondaria come Andrea Romano, attivo come stuccatore a Palazzo Te intorno al 1530 nella Loggia Grande e autore nel 1574 di un busto di Alfonso I Gonzaga che si trova nel parco del Castello di Novellara (cfr. Günter Meissner, *Andrea Romano*, in *AKL*, III, 1992, p. 550).

⁴²³ Toderi e Vannel 2000, II, risp. p. 492, n. 1454, p. 466, n. 1379.

⁴²⁴ La diffusione padana delle opere di Giovanni Bernardi non sfuggì al Kris (1929, p. 70), ma è rimasta ignorata da chi si è occupato di Fontana scultore e plasticatore. Sulla questione dei rapporti tra le invenzioni di Giovanni Bernardi e i disegni preparatori forniti da altri artisti, come Perin del Vaga e Michelangelo Buonarroti, cfr. Kris 1929, pp. 62-71; per un catalogo delle placchette di derivazione bernardiana cfr. Donati 1989, pp. 206-224, 228-264. Sul ruolo delle invenzioni di Bernardi nella formazione di Francesco Tortorino, si veda invece Venturelli 1998 (3), p. 200; sui rapporti tra la produzione più tarda di Giovanni Bernardi e

“TRANSILVANIA CAPTA” potrebbero essere una rielaborazione lombarda delle forme che Giovanni aveva appreso dai disegni preparatori del Buonarroti (e che Fontana trovava anche nell’opera di concittadini più o meno coetanei come Giulio Taverna ed i fratelli Sarachi), oppure rispecchiare lo studio di rovesci celliniani come quello con *Fortuna* e *Virtus* del 1537 (che Annibale seguì da vicino anche nello schema iconografico in una medaglia la cui paternità verrà discussa tra breve, quella di Bernardo Spina)⁴²⁵. Fu proprio alla luce di questa precoce apertura al mondo della scultura tosco-romana che Annibale poté elaborare uno stile la cui tenuta fu sempre vivace, anche a fronte di artisti come Leone Leoni.

Buona parte dei tagli ritrattistici adottati da Annibale ha infatti origine nel catalogo dell’aretino: in opere mature come la medaglia di Francesco Ferdinando d’Avalos (1560-63) la rilettura di alcune soluzioni del maestro toscano (il troncamento mistilineo del microritratto di Ferdinando d’Asburgo, i panneggi che dissimulano l’interruzione della figura nel rilievo con *Carlo V* oggi al Museo del Prado) è tanto più evidente quanto più ne diverge l’effetto sinuoso e fisiologicamente posato⁴²⁶. Anche nei rovesci Annibale riadattò i modelli di Leoni aumentando l’aggetto e decentrando il punto di massimo rilievo, mentre nei diritti stabilì rapporti più regolari tra il busto e i margini dell’iscrizione: la scena della *Battaglia di Ceresola* nella medaglia di Consalvo *senior*, ad esempio, si rifà con nuova grazia alle medaglie leoniane di Ferrante Gonzaga e di Consalvo Hernández *junior*.

Già a partire dal ritratto madruzziano del 1556, riprese e abbandoni del legato leoniano si susseguono durevolmente nell’opera di Annibale: è evidente che per Fontana le novità leoniane non costituirono un momento di ridiscussione e di aggiornamento maturo (come furono per Iacopo da Trezzo), ma piuttosto una situazione di partenza profondamente condivisa, un repertorio di invenzioni comprese nella loro efficacia e riutilizzate senza prona sudditanza. Le convenzioni fissate negli anni quaranta e cinquanta erano ormai capaci, nella loro riconoscibilità, di inquadrare *tout court* i ritratti in precise classi (come vedremo nel cap. II.4), e furono vissute da Annibale e da altri artisti milanesi come condizioni preliminari all’invenzione.

Fontana fu l’unico artista del bronzo che osò ingaggiare un confronto non superficiale con le forme leoniane, imponendo alle proprie una simile tridimensionalità, una forte tenuta prospettica nell’impaginazione delle lettere e del piano di posa e uno studio mobilissimo del nudo. La medaglia in cui il generale Castaldo riceve la sottomissione dei signori di Navarra e Transilvania si presta bene a mostrare come, partendo da rovesci leoniani con più personaggi complanari che insistono su di una mensola di terreno (per esempio, quella della medaglia di Filippo II con *Ercole al Bivio*), Fontana mantenesse una fisionomia stilistica assolutamente autonoma e sviluppasse una ricerca diretta ad ampliare le dimensioni delle figure e a variare l’invaso dello spazio ‘abitato’: la doppia ghiera dell’iscrizione, passando sotto una parte della figurazione, aiuta a distinguere il primo piano dal secondo. I quattro

quella della bottega dei Sarachi cfr. Cupperi, in Avagnina, Binotto e Villa 2006, p. 281, n. 239; sulla formazione di Giulio Taverna e le sue “fonti figurative” cfr. soprattutto Kris 1930, pp. 548-549.

⁴²⁵ *Fortuna* e *Virtus* sono raffigurate sul rovescio della medaglia celliniana di Francesco I di Valois (Pope-Hennessy 1985, p. 81; Toderi e Vannel 2000, II, p. 467, n. 1380). La conoscenza della medaglia di Benvenuto motiva anche il fatto che nel rovescio della medaglia di Consalvo Hernández Fontana modifichi il suo modello, una *Scena di battaglia* del Moderno, proprio per inserire la figura michelangiolesca di *Virtus*: anche il riadattamento della *Notte* per la Sagrestia Nuova di San Lorenzo entro uno schema iconografico di battaglia era già presente nella medaglia di Cellini. Una seconda attestazione della figura e dello schema iconografico celliniano (privato però del cavaliere) circolò in Lombardia negli stessi anni sul rovescio della medaglia di Iacopo Antonio Pallavicini (Toderi e Vannel 2000, I, p. 71, n. 133), che attribuiremo al monogrammista “PPR” nel cap. seguente.

⁴²⁶ Sul rilievo marmoreo con *Carlo V in armatura* cfr. Coppel Aréizaga 1998, p. 80, n. 14. Sulle due medaglie leoniane cfr. *supra*, cap. I.1.

personaggi, allungati fino ad occupare tutta l'altezza del campo, non occultano però il paesaggio, costituito da una linea d'orizzonte punteggiata d'alberi: evitando ogni congiunzione tra il primissimo piano e lo sfondo, Annibale ottiene infine una vertiginosa veduta dal basso. È alla luce di simili confronti che si comprendono la fortuna di Annibale come inventore "studiosissimo" (F. Borromeo)⁴²⁷, l'attenzione rivolta alle sue placchette da altre botteghe⁴²⁸, ed il credito con il quale la sua irrequieta ricerca stilistica tra fonti plurime venne additata dal *Trattato* del Lomazzo nel 1584:

Ma tutta la forza di questo ritrarre quello che nella mente alcuno s'imprime consiste nell'avere una grandissima avvertenza di conoscere se stesso e quella che la sua mente desidera, e con facilità e grazia esprimerla fuori in opera, eleggendo quello di bello e buono che negl'altri vede. La qual cosa è molto difficile, ancor che appresso a molti sia stato facile, sì come appresso il nostro Fontana, il quale ha eletto la maniera più bella de' panni e de' nudi che si sia già mai potuto eleggere⁴²⁹.

Non sarà un caso, del resto, se la maniera del Fontana verrà adottata come modello per le esercitazioni dell'Accademia Ambrosiana⁴³⁰, presso la quale rimangono oggi suoi rilievi con l'*Adorazione dei Pastori*, la *Nascita della Vergine* e il *Transito di Maria*, e ancor più se ne conservavano in passato⁴³¹.

Poco dopo i suoi precoci esordi come medaglista, comunque, il referente principale di Annibale pare divenire Giulio Campi: la grafica del cremonese lo guida a forme più aperte, a panneggi sinuosi e innervati, ad anatomie tonicamente nervose. Nella sua audace e originalissima presentazione a mezzo busto frontale, la medaglia fontaniana di Lomazzo rimedita nei panneggi della tunica oratoria gli stilemi tipici di Giulio – forse rinverditati dalla scopertura della magistrale pala di Santa Maria della Passione nel 1560. Del resto, se confrontiamo le fattezze regolarizzate, modulari e compostamente accigliate del ritratto

⁴²⁷ Borromeo 1994 (1624), p. 82.

⁴²⁸ Un caso estremamente interessante della circolazione di invenzioni fontaniane è fornito da Olga Raggio (1971, p. 2), che segnala la ripresa di un'invenzione per il *Ratto di Deianira* negli stucchi di Villa Pamphili a Roma. Sulla fortuna delle soluzioni ritrattistiche di Fontana cfr. *infra*, cap. I.4.

⁴²⁹ Lomazzo 1973-74 (1584), pp. 381-382. Un significato analogo al passo sopra citato ha la celebrazione di Annibale da parte di Natura, che egli ha superato, nel sonetto *In mòrt dor compà Ribeud scoltó dra Vall, sciaà dicc Annibal Fontanna* (post 1587), in Lomazzo 1993 (1589), p. 136: "perché r'onò spesso Natura e a ti [Mort] ra toa possanza heva levad".

⁴³⁰ Sappiamo per esempio che nel 1622 la prima classe dell'Accademia dovette disegnare un *Angelo* di Annibale e l'*Adorazione* in terracotta, mentre la seconda classe studiò un suo nudo e la più avanzata copiò un calco del *Laocoonte*; altre esercitazioni riguardarono nello stesso anno l'*Assunta* di Santa Maria sopra san Celso: cfr. Nicodemi 1957 (2), pp. 672-673; Bora 1992, pp. 360-361; Agosti 1996 (2), pp. 151-152.

Secondo Bora, l'apprezzamento per i soggetti religiosi di Fontana partì da San Carlo, antico possessore dell'*Adorazione dei Magi* dell'Ambrosiana; sulla base di un passo dei Rabisch (Lomazzo 1993 (1589), pp. 144-145) Barbara Agosti 1996 (2), pp. 158-159, ha però ipotizzato che almeno alcune opere di Annibale possano essere pervenute alla Biblioteca all'epoca di Federico Borromeo attraverso Carlo Mazenta, che alla morte dello scultore si era assicurato diverse sue sculture rimaste in bottega. Nel *De pictura sacra* (Borromeo 1994 (1624), p. 82), in effetti, Federico formula un giudizio elogiativo su Annibale, estendendo il proprio apprezzamento all'esemplarità morale del personaggio. Nell'alveo di questo filone devozionale di fortuna vanno collocate probabilmente sia la realizzazione dell'*Adorazione dei Magi* Kress, che come si è detto è un'opera seicentesca *d'après* Fontana (Middeldorf 1976, p. 74, n. K1044), sia la presenza, nell'inventario Mazenta del 1672, di un cristallo di Annibale nel quale era "scolpito un Cristo morto, con altre figure, bellissimo, quale può servire per l'offerta della pace" (cito da Dante Isella, in Lomazzo 1993 (1589), p. 144-145; ma cfr. anche Venturelli 2005 (2), p. 128).

⁴³¹ Sulle due terracotte con *Storie della Vergine* dell'Ambrosiana, ritenute bozzetti preparatori autografi per le ante in argento dell'altare di Santa Maria sopra san Celso, cfr. da ultima Venturelli 2005 (2), pp. 284-285 (con discussione del relativo *corpus* di studi grafici). L'*Adorazione dei pastori* milanese è invece connessa al rilievo marmoreo di analogo soggetto murato sulla facciata della Basilica. È invece smarrito un busto di Giovampaolo Lomazzo (cfr. Lomazzo 1587, p. 540; e Nicodemi 1948-56 (1954), p. 75 e p. 51).

fontaniano di Giovambattista Castaldo (ancora molto vicine alle forme ideali dei volti di Marco d'Oggiono, a dispetto della gotta che sfigurava il militare) con le ultime prove medaglistiche di Fontana, per esempio l'effigie caprina del Lomazzo, si ha l'impressione che il nostro abbia acquistato una maggiore libertà metrica, all'interno della quale la mobilità delle superfici si mette al servizio del 'piacere dell'accidente'⁴³².

Fu proprio questa capacità di sintesi a trasformare precocemente Annibale in un 'classico' non solo per le esigenze precettistiche di Lomazzo⁴³³, ma anche per quelle campanilistiche di Paolo Morigia, che ne rideclinò la fortuna internazionale e la celebrazione borghiniana (mediata dall'incontro di Annibale col toscano Stoldo Lorenzi nel cantiere di santa Maria sopra San Celso) come una prova d'eccellenza della scultura 'milanese' (quella da cui Leone Leoni veniva ormai escluso)⁴³⁴. Ancora nel 1624, per un *Cheribixo* poetico in lode di Milano (secondo Dante Isella, opera di Bernardo Rainoldi) il supporto più idoneo su cui immaginare la rappresentazione sintetica della città è un bacile in cristallo, e l'artista che lo ha realizzato non può essere che lo scultore per antonomasia, "Nibalìn che no g'ha par"⁴³⁵.

Non stupisce che i pochi committenti per cui Fontana modellava medaglie fossero spesso ufficiali o funzionari asburgici, un ceto *d'élite* che viaggiava e proveniva da altri Stati come Napoli, Mantova o Trento: il medaglista capace di "far opere simile all'antichi" (Pellegrino Tibaldi) ereditò da Leoni quella categoria di mecenati che cercavano ritratti di alta qualità, ma conformi ad una tipizzazione del recto e del verso già consolidata⁴³⁶. Fontana non visse di microritratti, ma li realizzò cercando il capolavoro e accettando di lavorare solo per amici (come Lomazzo) e personalità influenti.

III. Nuove attribuzioni di medaglie

In un importante articolo del 1975 Ulrich Middeldorf ebbe modo di notare che, anche in ragione di una conoscenza assai parziale della scultura lombarda del Cinquecento, il secolo successivo all'uscita della monografia su Leone Leoni di Eugène Plon (1887) aveva visto proliferare le attribuzioni in suo favore⁴³⁷.

Gli anni che ci separano dalle considerazioni del Middeldorf hanno visto solo un'accentuazione del fenomeno, che nel *corpus* delle medaglie rinascimentali di Toderi e Vannel (2000) ha conosciuto un'ulteriore espansione dovuta all'attribuzione a Leoni di nuovi tipi, ma anche di ibridi e varianti seriori. Proprio tra le medaglie ascritte all'aretino è così possibile trovare pezzi che, ad un confronto più serrato, si rivelano opere del più

⁴³² Questa forma di studio, certo facilitata dall'iconografia non aristocratica del ritrattato, non pare estranea all'evoluzione descritta dal genere del ritratto dipinto tra gli anni cinquanta e sessanta, quando l'opera di Sofonisba Anguissola fu promossa a Milano grazie all'apprezzamento del Duca d'Alba (traggo la notizia da Mina Gregori, *Sofonisba Anguissola*, in Gregori 1985, p. 172).

⁴³³ Registrando le sperimentazioni inquiete di Fontana, basate su problemi spaziali e sull'uso della cera, foggiate con *ductus* libero ma accurato, e ricompattate in forme mosse per ottenere barbe e suoli vibranti, Lomazzo scrive di Fontana nel *Trattato* che "i nudi, i capelli, i giri e le pieghe sono così maravigliosi e con tanta facilità espressi, che si stima che altri difficilmente possa agguagliarlo" (Lomazzo 1973-74 (1584), p. 534).

⁴³⁴ Morigia 1595, p. 292, e Morigi 1619, p. 471: "Questo virtuoso e archivio di virtù fu eccellente in diverse nobili virtù; primieramente fu raro e divino nell'intagliar figure, paesi, prospettive et altre bizzarrie nel cristallo [...]; fu ancora eccellente nelle medaglie e nella scultura di basso rilievo, la qual è una scienza appartata [...]; nella virtù poscia della scultura fu miracoloso, perciocché teneva il primiero luogo nella nostra Italia e più oltre".

⁴³⁵ Cfr. *Cheribizo, Somario di tutte le professione e arte milanese, con diversi sonetti in lingua rozza...*, per Giuseppe Meda, Milano 1624, riedito in Novati 1912, p. 14, e in Isella 2005, p. 131, con commento e attribuzione.

⁴³⁶ Pellegrini ed. 1990, p. 359.

⁴³⁷ Middeldorf 1975, pp. 84-91 (ed. 1980, pp. 25-35).

sfortunato Fontana, sul quale, oltre al problema delle diverse sigle autografiche, pesa ancora il taglio catalogico ottocentesco stabilito da Armand.

Prima però di discutere tali medaglie dovremo accennare ad un importante busto, oggi alla Pierpont Morgan Library di New York, la cui attribuzione risulta condizionante per almeno altre due opere. Grazie alla documentata provenienza dalla collezione napoletana degli Avalos, il ritratto è stato identificato con quello di Alfonso II d'Avalos, governatore asburgico di Milano e marchese di Vasto⁴³⁸. Cadendo all'interno di una mappatura stilistica assai incerta, la preziosa informazione sull'effigiato ha però impedito fino ad oggi il riconoscimento della paternità del bronzo, ascrivito ancora nel 2002 a Leone Leoni, che dell'Avalos realizzò entro il 1546 una medaglia. Questo ritratto leoniano fu identificato da Eugène Plon con un tipo oggi conservato al Cabinet des Médailles di Parigi, al Museo Nazionale di Capodimonte e al Kunsthistorisches Museum di Vienna⁴³⁹, e da allora solo Ulrich Middeldorf ha messo seriamente in dubbio tale tesi, evidenziando una consistente divergenza di stile e mettendo in guardia sulla reversibilità degli argomenti attributivi legati alla medaglia⁴⁴⁰.

Ai dubbi sollevati dall'autorevole studioso mi è parso possibile trovare in altra sede una soluzione avanzando per la paternità del busto e della medaglia la candidatura di Annibale Fontana⁴⁴¹. Il catalogo delle sue medaglie offre infatti confronti dirimenti per l'attribuzione del busto di Alfonso: soprattutto il viso si sovrappone con facilità, nelle sue morbide volumetrie facciali, a quelli di Tommaso Marini e di Francesco Ferdinando d'Avalos. In secondo luogo, durante il soggiorno di Fontana in Sicilia nel 1570-71, il Viceré dell'isola fu Francesco d'Avalos (1569-71), figlio dell'effigiato e già committente del nostro a Milano, dove fu Governatore tra il 1558 e il 1560⁴⁴²: probabilmente è tra questi due limiti cronologici che l'artista realizzò il ritratto bronzeo, che risulta inventariato a Napoli nel 1571⁴⁴³.

La medaglia presenta le medesime fattezze fisionomiche del busto, ma non la forma del troncamento e dei panneggi; questi ultimi, caratterizzati da pieghe embricate morbidamente afflosciate al centro, trovano però riscontri palmari nelle medaglie fontaniane di Francesco

⁴³⁸ Sul busto, alto 66cm, largo 59cm e profondo 35cm, cfr. Plon 1883, pp. 339-340; Bode 1910, I, p. XXIX; II, p. 6, n. 124; Plon 1887, p. 302; Middeldorf 1975 (1), p. 84 (ed. 1980, pp. 27-28).

⁴³⁹ Tutta la bibliografia (con la significativa eccezione di Middeldorf 1975 (1), p. 84, ed. 1980, pp. 27-28) accetta l'attribuzione della medaglia a Leone Leoni: cfr. Ilg 1887, p. 76 (il quale nota la vicinanza stilistica tra il busto di Alfonso e la medaglia del figlio Francesco, che confonde però col padre); Plon 1887, p. 257; Armand, 1883-87, III, p. 65, n. f; Kenner 1892, p. 59; Toderi e Vannel 2000, I, p. 48, n. 52. Esempari principali: CMP, AV n. 1855; De Rinaldis 1913, p. 50, n. II-100, e Pannuti 1996, pp. 253-303, p. 288, n. 8.103. Esempari della versione anepigrafa (per la quale cfr. in generale Toderi e Vannel 2000, I, p. 48, n. 53) sono in Kenner 1892, p. 59; De Rinaldis 1913, p. 101, n. II-101, e Pannuti 1996, p. 285, n. 8.104; Pollard 1984-85, III, p. 1502, n. 884, e Vannel e Toderi 2003, I, p. 51, n. 438; Bernardelli e Zirona 2007, p. 80, n. 350 (un ibrido nel quale l'effigie è erroneamente identificata con una Madonna).

⁴⁴⁰ Middeldorf 1975 (1), p. 84, ed. 1980, pp. 27-28. La pista battuta dal Middeldorf (diversa da quella qui percorsa) è la seguente: posta fuori di ogni dubbio la stringente somiglianza tra il microritratto e il busto, non è però certo che essi siano della stessa mano, perché la medaglia (che lo studioso tedesco ritiene leoniana) potrebbe derivare dal ritratto a tutto tondo (il cui autore cadrebbe allora nell'anonimato).

⁴⁴¹ Cupperi 2007 (2). Fa riferimento al busto con la medesima attribuzione (formulata indipendentemente e in forma di ipotesi) anche un articolo di Andrea Bacchi in corso di stampa (*Leone Leoni and Benvenuto Cellini: difficult relations*, in *Il nostro bel Cinquecento: Italian Sculpture of the Sixteenth Century*, Boston, 8 novembre 2003).

⁴⁴² Plon 1887, p. 354. Fontana, classe 1540, non poté mai ritrarre dal vivo Alfonso d'Avalos, e probabilmente si avvale di una maschera funeraria tratta da Leoni per una statua del generale (si badi, non un busto), della quale non si ha più notizia dopo il 1568: cfr. Vasari 1966-87, VI, p. 203 (il passo, pubblicato nel 1568, si basa come abbiamo visto su informazioni che l'autore aveva ricevuto a Milano nel 1566). In una lettera del 1546 alla Marchesana del Vasto, Girolamo Muzio (2000 (1551), p. 289) ne menziona solo il bozzetto ("picciola statua, che di creta ha formata Leone d'Arezzo per modello di quella").

⁴⁴³ Bernini 1996, p. 420.

d'Avalos e di Ottaviano Ferrari. Anche l'iconografia del microritratto di Alfonso II (un busto a mezza spalla perfettamente laterale, scorciato da due raggiere di pieghe allineate allo spallaccio), pur derivando in ultima analisi dalla medaglia leoniana di Pietro Aretino, conosce qui uno sviluppo in ampiezza, rilassatezza e movimento che risulta estraneo all'opera di Leoni.

Dalla ricostruzione proposta discendono diverse conseguenze: la medaglia leoniana del Marchese di Vasto e quella della Marchesa, come abbiamo visto in un capitolo precedente, sono da identificarsi con tipi diversi da quello appena discusso. Esse furono realizzate entro gli anni quaranta, ma già negli anni sessanta, sotto il governatorato di Francesco Ferdinando, un nuovo tipo fu approntato da Fontana per offrire ai milanesi (o ai napoletani) un segno di continuità tra il committente ed il suo illustre padre.

La medaglia dei genitori non fu probabilmente l'unica opera di restituzione richiesta da Francesco Ferdinando: già nel suo *corpus* del 1930 George Francis Hill segnalò che una medaglia di Isabella d'Aragona (1470-1524), antenata dell'Avalos per via di madre, doveva essere stata realizzata verso la metà del XVI secolo⁴⁴⁴. Diversi dettagli ci inducono a ritenere che essa sia collegabile all'opera di Fontana o alle conseguenze dirette della sua presenza nel regno di Napoli: per la stilizzazione della muscolatura e l'assottigliamento dei bacini, le *Tre Grazie* del verso trovano infatti confronto rispettivamente nelle medaglie di Francesco Ferdinando (*Ercole*), di Consalvo Hernández (si veda in particolare il milite di spalle sulla destra) e di Giampaolo Lomazzo (*Mercurio*); il panneggio di Isabella è arrotolato sul busto e simile a una corda come nel microritratto di Lomazzo⁴⁴⁵. È un peccato che la qualità non eccelsa dell'esemplare bresciano qui considerato impedisca di sciogliere in un'attribuzione sicura la rete di confronti che ravvisiamo. Anche il valore legittimante del ritratto, che effigiava un'antenata già duchessa di Milano, tornerebbe assai bene nel contesto delle strategie di consenso che l'Avalos dispiegò a Milano durante il proprio governatorato⁴⁴⁶.

Un secondo corollario di quanto esposto finora è che una medaglia fontaniana, quella di Alfonso II, si è insinuata per più di un secondo nel catalogo leoniano. Tra i microritratti ascritti all'aretino è così possibile trovarne alcuni che, ad un confronto più serrato, si rivelano opera di Annibale.

Il primo tipo fuori posto è una medaglia che ritrae il provveditore fiscale Bernardo Spina, attivo per il braccio spagnolo a Milano dal 1543 al 1553, anno della sua morte⁴⁴⁷. L'attribuzione a Leoni, formulata dubbiosamente da Plon sulla base dei documentati rapporti di amicizia intercorsi tra lo scultore e il funzionario calabrese, è stata poi accettata acriticamente fino ad oggi. Un evidente iato di stile separa però questo modellato mobilissimo dalle forme salde dello scultore aretino; stupiscono inoltre lo straordinario spessore della spalla e della testa, l'oggetto abrupto dello spallaccio troncato e le dimensioni del cranio, che violano precise convenzioni della medaglistica leoniana e trezziana: la nostra impressione è che qui sia all'opera una generazione successiva.

Nel rovescio poi, la figura sottomessa da *Virtus* è una deduzione iconografica michelangiolesca piuttosto smaccata: Leoni ignora completamente approcci così imitativi, specialmente nei confronti di contemporanei ed antichi rivali. L'autore della medaglia

⁴⁴⁴ Bibliografia: Hill 1930, I, p. 168, n. 652bis (avvicina la medaglia a Domenico Poggini); Toderi e Vannel 2000, I, p. 113, n. 292. L'unico esemplare noto è schedato in Rizzini 1892, p. 71, n. 480.

⁴⁴⁵ Anche l'impaginazione della didascalia tra due linee incise, interrotta dal busto e lambita nei suoi estremi da elementi della figurazione che seguono accuratamente i suoi margini, è attestata in medaglie di Fontana.

⁴⁴⁶ Si veda *infra*, il cap. II. 4.

⁴⁴⁷ Bibliografia generale: Armand 1883-87, II, p. 165, n. 11 (non attribuita) e 1887, III, p. 73, n. T (attribuisce a Leoni); Plon 1887, p. 273 (attribuzione con riserve a Leoni); Toderi e Vannel 2000, I, p. 54, n. 73 (Leoni). Esemplari principali: Gaetani 1761-63, I, p. 213 e tav. XLVIII, fig. 4, e Rizzini 1892, p. 37, n. 244; CMP, cab. n. 232 (ae, d. 46,1mm, sp. 2,2,-6,1mm, 5°, forato, buono).

potrebbe invece essere Fontana, alla cui maniera sono accostabili la ritmica delle pieghe, l'ampio busto e il trattamento dei capelli. Figure di caduti molto simili a quella che celebra la *Virtus* dello Spina compaiono sia sul rovescio fontaniano con "LIPPA CAPTA", sia soprattutto in quello della medaglia di Consalvo Hernández, che presenta un cavaliere quasi sovrapponibile. Considerata l'età di morte dell'effigiato, le incertezze d'impaginazione e la modellazione della barba (simile nella sua natura pastosa a quella del ritratto fontaniano di Ottaviano Ferrari), si potrebbe pensare ad una delle prime opere di Annibale, da accostare alle effigi di Castaldo e di Consalvo Hernández, che costituiscono non a caso i confronti fisionomici più convincenti. Questa commissione verrebbe così a cadere nel periodo in cui Leoni, occupato su "cose più grandi che le medaglie non sono" (Vasari), andava cedendo terreno ai giovani anche nelle commissioni delle famiglie a lui più vicine.

Possiamo infine concludere la nostra revisione del catalogo di Fontana con due note più assertive. Si tratta di una medaglia di Cristo la cui attribuzione a Leoni, accolta già da Hill con scarsa convinzione, è tuttavia ribadita nel repertorio di Toderi e Vannel, che considerano d'altronde leoniana anche la medaglia di Alfonso d'Avalos sopra attribuita ad Annibale Fontana⁴⁴⁸.

Per comprendere l'iconografia del ritratto è forse più utile spostarsi sulle illustrazioni del volumetto che Hill dedicò a questo particolarissimo genere di ritratti di restituzione, *Medallic Portraits of Christ*: tra le pagine 60 e 61 se ne deduce infatti la dipendenza da un tipo ivi attribuito dubitativamente a Giovannantonio de' Rossi, ma in realtà assai anteriore e legato forse all'ambito di Giovanni Bernardi⁴⁴⁹. La rielaborazione che qui esaminiamo presenta però anche i tratti inconfondibili della ritrattistica matura di Fontana: il taglio del busto, i tratti turgidi, i capelli arricciati e quasi oleosi, la qualità inconfondibilmente lombarda dei panni del verso con la *Crocifissione*.

Una seconda giunta non problematica può essere individuata in una bellissima effigie anepigrafa, pervenutaci in un solo esemplare al British Museum: essa ritrae un anonimo militare e lo associa, nel rovescio, all'immagine di *Diana con cane*⁴⁵⁰. Attribuita da Hill ad Antonio Abbondio in un momento in cui al catalogo di questo artista erano accorpate indebitamente le opere di diversi artisti milanesi, la medaglia trova invece riscontri puntuali nel *corpus* storico del Fontana: la figura sul rovescio va confrontata con il *Mercurio* della medaglia di Lomazzo e con la *Fortuna* cui il pittore viene ivi presentato; il busto sul recto va accostato ai microritratti di Giovambattista Castaldo e in quello di Francesco Ferdinando d'Avalos, con il quale condivide il modellato lanoso delle ciocche e la stilizzazione del mantello e della gorgiera.

IV. Excursus: l'opera e la fortuna di Annibale Fontana nei Regni di Napoli e di Sicilia

Giunti quasi al termine della nostra revisione catalogica, vorremmo ora attribuire ad Annibale la medaglia di un generale asburgico poco noto, Ferdinando Loffredo⁴⁵¹: la sua

⁴⁴⁸ Armand 1883-87, p. 149, A (anonima); Toderi e Vannel 2000, I, p. 48, n. 54 (Leone Leoni). Esempolari principali: Hill 1920 (1), pp. 60-61; Planiscig 1919, p. 196, n. 428 (erroneamente giudicata una coniazione settecentesca); Toderi e Vannel 1998, p. 43, n. 32. Gli esemplari segnalati da Hill (Hill 1920 (1), pp. 60-61) presso il Museo Nazionale del Bargello a Firenze e il Museo Arqueológico Nacional a Madrid sono in realtà tipi diversi.

⁴⁴⁹ L'accostamento a Bernardi è in Attwood 2003, I, p. 159, n. 195.

⁴⁵⁰ Hill 1915 (3), p. 241 (con censimento degli esemplari); Toderi e Vannel 2000, I, p. 159, n. 413.

⁴⁵¹ Bibliografia generale: Armand 1883-85, II, p. 164, n. 8; Scher 1994, p. 161, n. 56a; Toderi e Vannel 2000, I, p. 103, n. 240. Esempolari principali: Rizzini 1892, p. 87, n. 607; Börner 1997, p. 223, n. 999; CMP, AV n. 1612 (ae, *surmoulage* mediocre, d. 70mm, sp. 4-8mm, 0°).

inclusione nel *corpus* di Fontana ci consentirà così di formulare alcune considerazioni sul ruolo rivestito dal Fontana rispetto alla medaglistica del Meridione.

Ferdinando Loffredo, patrizio napoletano, è designato come marchese di Trevico, titolo che assunse nel 1548; nel rovescio, mentre la *Verità* consegna un'asta da torneo all'imperatore Carlo V, quest'ultimo indica il militare vittorioso. La raffigurazione potrebbe dunque alludere alla lealtà dimostrata dall'effigiato, che affiancò il proprio sovrano contro il Principe di Sanseverino durante la rivolta dei baroni del Regno di Napoli nel 1552, e riferirsi a una delle investiture ricevute dal Generale, che fu Governatore di Otranto e Bari, e "Governatore con comando della Magna Grecia". Ciò non implica, tuttavia, che la medaglia fosse commissionata a ridosso dell'evento che commemora.

Diversi indizi formali dimostrano che la medaglia, di fattura senz'altro lombarda, è in piena assonanza con la produzione di Fontana: il profilo e lo scavo delle orbite assomigliano a quelli del cardinal Madruzzo, il panneggio a falci ritmiche e regolari non è differente dal quello del busto di Alfonso d'Avalos. Le lettere, la distribuzione del rilievo sul tondello e l'impostazione spaziale del rovescio (un rilievo disposto su una mensola di suolo scorciata come un palco) sono quelle tipiche di Annibale. D'altro canto, sebbene la qualità esecutiva sia altissima, altri tratti costituiscono degli *hapax* all'interno del *corpus* fontaniano: nel rovescio il piano della figurazione, che non è caratterizzato come terreno, lascia aperto un ampio esergo, e la stilizzazione dei panneggi risulta più schematica che nelle altre opere. Si tratta dell'opera di un eccezionale seguace, che non siamo ancora riusciti non identificabile altrove, o piuttosto di una delle prime di Annibale, aperta a solecismi e ad un puntiglio ritrattistico poi abbandonati? Con tutte le riserve del caso, chi scrive propende attualmente per la seconda ipotesi, che riguarda anche una cera (New York, coll. Scher) nella quale sono raffigurati esattamente il recto e il verso della medaglia. Il modello in cera permette di apprezzare in dettaglio la lavorazione spugnosa della barba diseguale e l'accuratezza del lungo fregio a racemi che zeppa l'esergo al recto e nel verso⁴⁵².

Riflessi dell'arte di Fontana si colgono del resto a più riprese nel Meridione: nella medaglia di Francesco Potenzano l'improbabile busto loricato del pittore palermitano è un calco esatto di quello della medaglia di Alfonso II d'Avalos, ma le soluzioni epigrafiche, le fattezze della testa ed la figurazione del rovescio impediscono di ipotizzarne l'autografia fontaniana⁴⁵³. Anche il microritratto del viceré di Sicilia Marcantonio Colonna, opera di Annibale Gagini (1583), è un calco della medaglia di Francesco Ferdinando d'Avalos⁴⁵⁴: il Colonna ne fu parente e successore, e Gagini dovette conoscere Fontana dai tempi in cui, nel 1570, il protetto lombardo del Marchese aveva stimato i rilievi di Vincenzo Gagini per una delle ante del portale della Cattedrale di Palermo.

Le medaglie di Ferdinando Loffredo e di Isabella d'Aragona non sono però le uniche a far sospettare che Fontana, seguendo nel Viceregno di Sicilia il suo protettore Francesco Ferdinando d'Avalos, avesse accontentato per qualche tempo le richieste dell'aristocrazia partenopea facendo tappa nel palazzo del Marchese a Ischia. Napoli era rimasta priva di medaglisti di rilievo per lungo tempo quando intorno al 1570 – facendosi precedere dalle medaglie di Francesco Ferdinando e Consalvo *Hernández* senior, duca della campana Sessa – giunse un ritrattista con ottime credenziali come Annibale. Questo insieme di circostanze renderebbe plausibile che attorno a lui si affollassero anche commissioni per ritratti postumi o inneggianti a eventi lontani. Sembra questo il caso di una medaglia di Antonio

⁴⁵² Scher 1996, pp. 14-21.

⁴⁵³ Toderi e Vannel 2000, II, p. 867, n. 2679.

⁴⁵⁴ Toderi e Vannel 2000, II, p. 871, n. 2685. Su Annibale Gagini, nipote dello scultore Antonio e attivo a Palermo durante l'ultimo quarto del XVI secolo e il primo decennio del XVII, cfr. Forrer 1902-1930, II, p. 186.

Castriota⁴⁵⁵, duca di Ferrandina e poeta⁴⁵⁶: lo stile della medaglia non può risalire al “1549”, l’anno in cui il Duca presentava l’età “ANN(orum) XXVI” dimostrata dall’effigie: in effetti, essa ne commemora la morte, avvenuta in quel medesimo anno, ed è senz’altro posteriore. L’abitudine a riferire alla realizzazione della medaglia le date apposte sul suo recto ha così impedito di riconoscere nel ritratto del Castriota una delle opere più sicure di Annibale: il profilo è quasi sovrapponibile a quello di Francesco Ferdinando d’Avalos, le lettere della legenda sono molto simili a quelle del rovescio con *Ercole nel giardino delle Esperidi*, e nel rovescio della medaglia napoletana l’allegoria tricefala con *Testa di cane, di lupo e di leone* presenta la stessa criniera e lo stesso muso leonino degli spallacci del busto newyorkese⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ Toderi e Vannel 2000, II, p. 862, n. 2656, ne pubblicano un esemplare senza segnalarne la provenienza.

⁴⁵⁶ Una canzone ed un sonetto del Castriota sono pubblicati in Arrivabene 1553, cc. 102r-103v.

⁴⁵⁷ Sul *signum tricipitis* del rovescio, interpretato come simbolo di *Prudenza*, cfr. Panofsky 1955, pp. 146-168, e Pierguidi 2006, pp. 186-196 (con riferimento alla medaglia).

Cap. I.4. Arrivi dall'Italia Centrale

Pietro Paolo Romano è un artefice che nelle trattazioni sulla medaglistica milanese non ha ancora guadagnato uno spazio consolidato, a dispetto del fatto che la quasi totalità della sua produzione ritragga personalità insubri. Eppure, tra il sesto e il settimo decennio del XVI secolo egli rappresenta una delle figure più attive nella fusione di microritratti metallici, e fonti lombarde come i trattati di Giovampaolo Lomazzo e l'epistolario di Luca Contile lo annoverano tra i principali plasticatori della Milano borromaica⁴⁵⁸.

Solo Georg Habich sembra aver colto il rapporto non occasionale tra le committenze norditaliane del monogrammista "PPR" e la sua vicinanza alla ritrattistica di Leoni (un legame che indusse Leonard Forrer a sospettare con ragione un soggiorno lombardo dell'artista)⁴⁵⁹: nessuno dei due suggerimenti sembra però avere fatto breccia nella bibliografia successiva, che ha continuato ad associare a Pietro Paolo un profilo biografico viziato da più di un'incongruenza. Di conseguenza diverse medaglie anonime, vicinissime allo stile dell'orafo laziale, vengono da tempo considerate lombarde, senza però trovare posto tra i *corpora* medaglistici già noti o tra i riferimenti della cultura artistica regionale.

Un secondo elemento di interesse risiede nel fatto che l'immigrazione di Pietro Paolo nel capoluogo cisalpino (databile al 1548 circa e seguita intorno al 1560 dal più breve soggiorno di Cesare da Bagno) ridisegnò la mappa delle relazioni artistiche della regione. La presenza dei due artefici a Milano andò infatti a infoltire le fila degli scultori emigrati dalla Toscana, estendendone le ricadute figurative dai confini ristretti della fabbrica del Duomo (alla quale Silvio Cosini era approdato già nel 1543-44) a quelli, più labili, della produzione di microritratti mobili⁴⁶⁰.

I. Pietro Paolo Romano

1. Questioni biografiche

Qualche puntualizzazione richiede innanzitutto la biografia del monogrammista "PPR", a tratti documentabile a partire da pezze d'archivio e menzioni letterarie, ma confusa sinora con quella di un orafo quasi omonimo, Paolo Romano, che condivise forse col nostro un apprendistato nella cerchia di Benvenuto Cellini, ma al contrario di "PPR" fu legato all'*atelier* parigino⁴⁶¹. Anche la tradizionale identificazione di Pietro Paolo Romano con

⁴⁵⁸ Cfr. Contile 1564, c. 308r; Lomazzo 1973-74 (1563 ca.), p. 64, e *infra*.

⁴⁵⁹ Habich 1924, p. 136. Forrer 1902-30, II, pp. 190-194; VII, pp. 336-337. Anche il Magnaguti però, notando che "P.P.R." aveva siglato medaglie di Cesare Gonzaga, Vespasiano Gonzaga e del patrizio Francesco Guerrieri, ipotizzò un soggiorno dell'artista a Mantova (1965, p. 32). Influssi in ambito milanese della maniera di Cellini furono invece messi in luce da Hill 1920 (2), p. 88, e ribaditi in Hill e Pollard 1978, p. 78.

⁴⁶⁰ L'intervento di Cosini nel Duomo milanese è discusso da Agosti 1990, pp. 182-183 e pp. 197-199, note 65-68, e da Dalli Regoli 1991, p. 25 e p. 26, nota 55.

⁴⁶¹ Dopo la ricostruzione della presunta attività parigina di Galeotti/"PPR" dovuta a Plon 1883, pp. 50 e 69-70, poco aggiunsero le biografie di Forrer 1902-30, *loc. cit.*, e *Galeotti Pier Paolo*, in Thieme e Becker 1907-50, XXX, 1920, p. 91. Ancor più fuorviante è Marco Rufini, *Galeotti, Pietro Paolo*, in *DBI*, LI, pp. 437-439. Sull'*atelier* parigino di Cellini cfr. anche Dimier 1898, pp. 36-38; Pope-Hennessy 1985, p. 76; Jestaz 2003, in part. pp. 80, 86 e 126-128. Nella cronologia proposta nelle pagine seguenti non segnaleremo più un elemento che ne giustifica alcune divergenze dai compendi biografici recenti: dato che i registri contabili francesi presentano datazioni *a Resurrectione*, mentre quelle fiorentine sono *ab Incarnatione*, entrambe sono state convertite in stile moderno, avendo cura di verificare la loro coerenza all'interno delle rispettive serie.

Pietro Paolo Galeotti, attivo invece a Firenze, non è priva di zone d'ombra, e merita una discussione che è finora mancata.

a. Biografia di Pietro Paolo Galeotti

Tra i tre personaggi omonimi, Pietro Paolo Galeotti (Monterotondo, Roma, primo o secondo decennio del XVI secolo - Firenze, 1584) è senza dubbio quella meglio messa a fuoco. Sul suo conto sono infatti disponibili due tipi di fonti: l'autobiografia di Cellini (presso il quale egli esordì a Roma intorno al 1530) e i pagamenti per le opere che l'allievo realizzò nella bottega toscana di Benvenuto⁴⁶². Dalla *Vita* apprendiamo che Cellini, lasciando Firenze per Roma nel 1535, trovò impiego per Pietro Paolo presso Alessandro de' Medici: il giovane creato avrebbe stampato alcune monete con i conii già incisi dal suo maestro⁴⁶³. A partire da quel momento la presenza a Firenze del romano, che i pagamenti chiamano invariabilmente Galeotti, è documentata senza interruzioni per circa quindici anni: nel 1545 egli realizza un vaso d'oro per la guardaroba medicea⁴⁶⁴, e dal 1540 risulta assunto come incisore di conii per monete nei libri mastri della Zecca, dove saldi a suo beneficio sono registrati per ciascuno degli anni che intercorrono tra il 1542 ed il 1550⁴⁶⁵. Nel luglio del 1552 lo ritroviamo ancora a Firenze, dove il primo dicembre riceve due scudi e un soldo per "quindici giorni" serviti "a nettare le figure dell'opera del Perseo" (compito per il quale è retribuito anche il 19 aprile 1554)⁴⁶⁶. Nondimeno, se è vero che il nostro copre la carica d'incisore dei conii medicei fino alla morte (19 settembre 1584), la sua attività di monetiere viene interrotta per alcuni anni: una rapida scorsa ai registri della Zecca fiorentina prova infatti che dal 1550 al 1562 almeno Galeotti non percepì nessuna remunerazione per i conii, che sono invece realizzati da Giovampaolo e da Domenico Poggini⁴⁶⁷.

⁴⁶² La notizia celliniana secondo cui Galeotti, figlio di padre ignoto, sarebbe stato accolto dal fiorentino a Roma prima del 1527, va però smentita, come indicato a suo tempo da Gaetano Milanesi (Vasari 1878-85 (1568), p. 390, nota 1): il padre di Pietro Paolo, l'orafo Pierfrancesco Galeotti, avrebbe al contrario avviato il figlio alla professione, portandolo successivamente a Firenze per metterlo a bottega. Come vedremo più avanti, la contraddizione individuata da Milanesi potrebbe però non discendere dalla biografia celliniana, ma dall'erronea identificazione del "Paolo" romano orfano col Galeotti.

⁴⁶³ Cellini, I, 80-82 e 87, ed. 1996, pp. 288, 291-293 e 316. Cfr. Attwood 2004, p. 114.

⁴⁶⁴ Supino 1901, p. 51.

⁴⁶⁵ ASF, Ufficiali della moneta, poi Maestri di Zecca, b. 190, cc. 1b, 24b, 26a, 28a, 29b, 34b, 35a-b, 41a, 42a, 49b, 51b, 54a, 59a, 61a, 72a-b, 76b, 77a, 80a, 81a-b, 86a-b, 91a, 96b, 98b, 104a, 105b, 107b, 113b, 114b, 115a, 116a, 130a, 141a, 143a, 147a, 149a, 153a, 154a, 154b, 156a-b, 157a, 158a-b, 159b, 173a, 178a e 179a-b.

⁴⁶⁶ Cfr. Cellini ed. 1929, III, p. 49, n. 27, e Benvenuto Cellini, *Ricordi di cose d'arte*, in Cellini ed. 1857, p. 256. La nota, datata 19 aprile 1554, riguarda le spese per la manodopera prestata per quindici giorni in un periodo compreso tra il 9 luglio 1552 ed marzo 1554 (ma in proposito cfr. anche i documenti regestati da Calamandrei 1971, p. 318). Secondo alcuni autori, nel giugno 1553 Galeotti risulterebbe nuovamente tra gli aiutanti di Cellini retribuiti per lavori al gruppo statuuario destinato a Piazza della Signoria; in questo caso tuttavia l'identificazione con il "Pietro romano" menzionato dal registro di conti dello scultore è meno sicura: BRF, ms. 2787, c. 29b (num. ant.) = 31r (num. mod.): "1553. Et più [deon dare a' di 19 di giugno] danari 15 a Pietro Romano per sua opere al Perseo".

⁴⁶⁷ ASF, Ufficiali della moneta poi Maestri di Zecca, b. 190, c. 191a, mandato del 31 luglio 1550: "Deono dare soldi 50 per tanti fatti buoni a Domenico fabro, per 50 torseglia da quattrini datti a Pietro Pagolo Galeotti quando era intagliatore de ferri, e 50 datti a Gianpagolo Poggini a soldi 10 l'uno" (corsivo nostro). Toderi e Vannel (2000, II, p. 505) riportano anche, senza citare la loro fonte, la notizia di una pagamento percepito dal Galeotti per lavori alla Zecca fiorentina nel 1556.

Una divisione per mani dei conii delle monete fiorentine – ormai datata, ma attendibile nelle linee generali – è proposta da Galeotti (1930, pp. 59 e ss.): lo studioso attribuisce a Pietro Paolo tutti i conii per le emissioni monetali successive al 1562, mentre per il periodo compreso tra il 1547 ed il 1562 gli riconosce solo alcuni tipi.

Sulla scia della generosa menzione di Galeotti nei sonetti del Varchi (1555)⁴⁶⁸, dove “PPR” figura come nuova promessa della scultura locale assieme a Domenico Poggini, nel 1556 l’orafo laziale richiede infine la cittadinanza fiorentina, dichiarando di avere risieduto continuamente nella capitale granducale per più di ventisei anni (cioè dal 1530 circa): la sua domanda viene però accolta solo il 24 ottobre 1560⁴⁶⁹.

Nel 1561 realizza per Eleonora di Toledo “una gangheratura laborata di basso rilievo messa a un libriccino della Madonna in lingua spagnola”, e intorno al 1563, forse col sostegno della Duchessa, riottiene il suo posto di incisore dei con⁴⁷⁰. A partire dal 1567 stampa per Cosimo I una storia metallica alla quale Vasari fa riferimento per la novità del progetto seriale ed il suo interesse iconografico⁴⁷¹.

Il 18 dicembre 1574 riceve dalla Depositeria fiorentina il ricompensio per “un fornimento da balestra di ferro commesso”⁴⁷². Tale attività nel campo dell’agemina, nella quale l’orafo pare avere assunto una maniera riconoscibile, è rammentata anche nelle *Vite* di Giorgio Vasari (1568), dove la menzione di Galeotti, svolta in chiave medicea, contiene tuttavia un ricordo preciso delle opere da lui compiute e della sua formazione romana:

Pietropaulo Galeotto, romano, fece ancor lui e fa appresso il duca Cosimo medaglie de’ suoi ritratti e con di monete ed opere di tausía, imitando gli andari di Maestro Salvestro, che in tale professione fece in Roma cose meravigliose [...]⁴⁷³.

Giunto a Roma per l’anno giubilare, dal 10 maggio al 12 dicembre del 1575 Pietro Paolo sostituisce Ludovico Leoni alla Zecca e rimase iscritto all’università degli orefici fino al 1576; dopo tale data non se ne ha più notizia⁴⁷⁴.

b. Pietro Paolo Galeotti, attivo a Firenze, e Paolo e Pietro Paolo Romani, attivi a Parigi

A tale compatta carriera granducale, solo parzialmente offuscata dalla perdita o dal mancato riconoscimento di diverse opere orafe, la sorte ingenerosa che insidia le figure minori ha però giocato due scherzi villani.

⁴⁶⁸ Varchi 1555, p. 252: “Voi che solo dei duo primi e maggiori / celesti messi il sacro nome havete, / voi, ch’ai piccioli bronzi hoggi rendete / col caro mio Poggin gli antichi honori: / se bramate, che meco ognhor v’honori / il mondo tutto, e schivar sempre Lete, / quelle frondi formate altere e liete / che dell’usata via mi trasser fuori: / quelle, ch’io spero un dì tanto alte e chiare / vedere ch’al sole e alle superne stelle / d’altezza andranno, e di chiarezza pare. / Queste fra tutte l’altre opre più rare / e di mano, e d’ingegno, le più belle / saran senza alcun dubbio, e le più care”. Nell’indice dei dedicatari il sonetto risulta rivolto a “Pietropagolo Galeotti”.

⁴⁶⁹ Milanese 1876, III, fasc. 209, trae da una filza del 1556 (ASF, Decima granducale, Suppliche, b. 213) il seguente documento non datato: “Illustrissimo et excellentissimo signor Duca, Pietro Pagolo di Piero Galeotti Romano oreficie, servitore dell’Eccellenza vostra, dicie havere habitato la città di Fiorenza continuamente più che 26 anni, et havere in tal tempo servitola in Zeccha più tempo, come lei sa con fede: et che harebbe gran desiderio di entrare a graveza in detta ciptà et pagare la sua decima de’ beni et supportare le graveze come cittadino et godere i benefitii della ciptà predeta, come fanno li altri li altri sua fidelissimi servitori”. Si noti nel testo l’accurata distinzione tra i ventisei anni di residenza e il servizio prestato in Zecca, che non si era protratto altrettanto.

⁴⁷⁰ Supino 1901, p. 51. Pare invece discutibile una vecchia identificazione (accolta ancora da Attwood 2003, I, p. 3348) con un “Pietro Paolo Romano” pittore, attivo a Torino: i nomi dei due santi patroni dovevano essere estremamente comuni a Roma.

⁴⁷¹ Sulla commissione cfr. da ultimo Scorza 1988, pp. 24-32. Il buon inserimento di Galeotti nella Firenze granducale si misura anche da un altro episodio riferito da Vasari, l’acquisizione di alcuni cartoni pontormeschi per gli apparati fiorentini per il Carnevale del 1513: Vasari 1966-87 (1568), V, p. 311.

⁴⁷² Supino 1901, p. 51.

⁴⁷³ Vasari 1878-85 (1568), p. 390.

⁴⁷⁴ Cfr. risp. Ronchini 1874 (2), p. 326; e Bertolotti 1886, p. 109, la notizia dell’attività di Galeotti alla Zecca è raccolta anche da Martinori 1917-30, XI, pp. 67-68.

La *Vita* di Cellini, per una volta prodiga di informazioni veritiere, è all'origine di un primo equivoco che ha pesato non poco sulla biografia della personalità che stiamo considerando. Benvenuto racconta di essere stato accompagnato a Parigi (1540) da "Pagolo e Ascanio, mia allevati" (2, 3), e poco oltre spiega che i due erano "lavoranti, i quali avevo levati di Roma" (2, 7)⁴⁷⁵. Nel secolo XIX i libri mastri di Francesco I di Valois rivelarono che un "Paul Romain" aveva effettivamente goduto di un trattamento salariale come orafo di corte e aiuto di Benvenuto, e l'incrocio tra le due notizie indusse quasi tutti gli interpreti a identificare il giovanissimo creato parigino con Pietro Paolo Galeotti, che negli anni quaranta era invece abbastanza esperto da lavorare in autonomia ed essere assunto come incisore di coni per la Zecca di Firenze⁴⁷⁶.

Si è così voluto trascurare il fatto che Cellini chiami invariabilmente il suo principale aiuto francese "Pagolo", e che sotto questo medesimo nome il secondo risulti anche nei libri mastri d'Ippolito d'Este a Fontainebleau⁴⁷⁷. Anche la notizia che nel 1540 il giovane "Paul" fosse giunto in Francia da Roma contrasta con quanto sappiamo di Pietro Paolo, che nello stesso periodo – se dobbiamo dare credito al suo memoriale del 1556 e ai pagamenti fiorentini – lavorava a Firenze.

Rileggendo alla luce di quanto detto un passo della *Vita* (1, 81), appare chiaro che nel 1535, poco prima di lasciare Roma per la Toscana, Benvenuto aveva lasciato nella città pontificia una bottega gestita da aiuti diversi dal Galeotti. Come spiegava lo stesso scultore al duca Alessandro:

E' s'è pensato a ogni cosa, perché io ho qui [a Firenze] un mio discepolo [Galeotti], il quale è un giovane romano, a chi io ho insegnato, che servirà benissimo la Eccellenzia vostra per insino che io ritorno con la sua medaglia finita a starmi poi seco per sempre. E perché io ho in Roma la mia bottega aperta con lavoranti e alcune faccende, aùto che io ho la grazia [per i crimini di cui era accusato], lascerò tutta la divozione di Roma a un mio allevato che è là, e dipoi con la buona grazia di vostra Eccellenzia me ne tornerò a-llei⁴⁷⁸.

Questo secondo "allevato" potrebbe forse essere già Paolo, che nel 1539-40 accompagnò Cellini a trovare Ascanio di Giovanni de' Mari a Tagliacozzo: la circostanza sembrerebbe infatti indicare che a tale data il responsabile della bottega di Via dei Banchi Nuovi fosse Paolo, mentre Ascanio aveva lasciato temporaneamente il lavoro per tornare dalla famiglia in attesa che il maestro fosse scarcerato. Benvenuto riferisce anche che a quel tempo "faceva lavorare [...] Pagolo sopraditto" ad un "bacino tanto ricco e tanto bene accomodato, che ognuno che lo vedeva restava meravigliato, sì per la forza del disegno [dovuto allo scultore fiorentino, che aveva avviato l'opera] e per la invenzione e pulizia che usavano quei giovani in su dette opere"⁴⁷⁹. Si ricordi del resto che ancora nel 1540 Paolo è definito un "giovane", mentre Ascanio era "pur giovinetto"⁴⁸⁰.

Un terzo argomento, dirimente, a sostegno della conclusione che Pietro Paolo Galeotti e Paolo Romano non possono essere la stessa persona è fornito dal confronto tra le serie documentali fiorentine e quelle francesi. Nei libri mastri dell'Hôtel de Nesle, l'immobile

⁴⁷⁵ Cellini ed. 1996, risp. pp. 471 e 485. Per Ascanio cfr. soprattutto le pp. 336, 376 e 475.

⁴⁷⁶ Sull'attività dei due artisti cfr. Laborde 1877-80, II, p. 330. Nello stesso 1541 il cardinal Ippolito donò a Francesco I "un bacillo et boccale" già commissionati a Benvenuto e ai suoi aiuti (lettera di Carlo Saccati ad Alfonso d'Este, in Venturi 1889, pp. 376-377: per le due suppellettili cfr. anche Campori 1864, pp. 289-297, e *infra*).

⁴⁷⁷ Campori 1864, pp. 289-297. Cfr. anche Cellini ed. 1889 (1873), pp. 408-409, dove si precisa che Paolo Romano era cognominato anche "della Frangia", forse per distinguerlo dagli altri omonimi che nomineremo.

⁴⁷⁸ Cellini, 1, 81, ed. 1996, p. 291.

⁴⁷⁹ Cellini, 2, 1, ed. 1996, p. 466.

⁴⁸⁰ Cellini, 2, 4, ed. 1996, p. 475. Ascanio compare nella *Vita* intorno al 1536-37 (Cellini 1, 93, ed. 1996, p. 335).

concesso da Francesco I a Cellini e alla sua bottega, Paolo Romano non è menzionato prima dell'8 aprile 1546, quando gli viene corrisposta una somma di novanta lire per l'acquisto dell'argento necessario a corredare di anse due vasetti rimasti incompiuti⁴⁸¹; dai successivi pagamenti si deduce tuttavia che egli lavorava a Parigi per lo meno dal marzo del 1545⁴⁸². A partire dal febbraio 1546, essendo Cellini rientrato a Firenze per gettare il Perseo (1545-54)⁴⁸³, Paolo risulta il responsabile della bottega francese con un ruolo paritario a quello del più giovane Ascanio de' Mari. Naturalmente, ciò non esclude che "Paul Romain" avesse continuato a servire Cellini sin dal 1541, ma per questi primi anni la contabilità della bottega di costui è perduta.

Dopo una breve assenza nel 1547-48, Paolo ricompare dal 31 dicembre 1548 fino al 31 marzo, e poi di nuovo dal 1554 fino al 31 dicembre 1556 stile moderno⁴⁸⁴. In quest'ultima data un oscuro contenzioso suggerisce la possibile ragione dell'interruzione di rapporto tra l'orafo e il monarca francese: sappiamo infatti che Paolo Romano, Ascanio de' Mari e il contabile Jacques de la Fa furono chiamati a rispondere della presunta sottrazione di varie quantità di argento, avvenuto sotto Benvenuto tra il 1542 ed il 1546⁴⁸⁵. La conclusione della vicenda non è documentata, ma fu tale che Ascanio rimase in Francia fino al 1563, mentre Paolo non vi fece mai più ritorno⁴⁸⁶.

Tale circostanza ha indotto la bibliografia celliniana a ritenere che Paolo, *alias* Pietro Paolo, facesse allora ritorno a Firenze per essere reintegrato nel suo incarico alla Zecca. Ma come è possibile giustificare l'onnipresenza di quest'orafo tra il 1546 e il 1547, e tra il 1549 e il 1556? Poteva un artefice modesto e subalterno abbandonare la propria bottega come il richiestissimo Cellini e fare la spola tra le due capitali come un moderno conferenziere per la delizia dei suoi committenti? E soprattutto: come avrebbe potuto Galeotti, dopo un lungo soggiorno parigino, dichiarare di aver risieduto a Firenze per ventisei anni ininterrotti? Pietro Paolo, incisore, ageminatore e intagliatore, e Paolo, più giovane orafo romano, sono di necessità due figure distinte.

La verità nascosta dalla querelle biografica è che i capricciosi e repentini spostamenti di Cellini tra diverse città – quelle irrequietezze che attraverso le pagine della *Vita* hanno intessuto il mito di un artefice libero ed eccezionale – erano invece consentite da un sapiente gruppo di rimpiazzisti ed accoliti: l'autobiografia di Benvenuto ne elenca ben quattro a proposito del solo soggiorno parigino, un Paolo (de' Maccaroni) venuto appositamente dall'Italia ed altri due Paoli (!), cioè il fiorentino Micceri (che nel 1542 si sposò all'Hôtel de Nesle con Catherine Scelau) ed il romano di umili natali che aveva condotto la bottega in assenza del maestro⁴⁸⁷. Tra gli atti notarili relativi alla bottega parigina di Cellini compare infine un "Pierre Paul, orfèvre rommain italien aussy", attivo all'Hôtel de Nesle dal 1 agosto 1544 al 28 febbraio 1545 e deceduto poco dopo, come documenta

⁴⁸¹ Laborde 1877-80, II, p. 330.

⁴⁸² Il 3 marzo 1545 Paolo Romano risulta infatti testimone di un atto di morte rogato a Parigi (Grodecki 1971, pp. 78-79, n. XIII), sul quale torneremo tra breve.

⁴⁸³ Laborde 1877-80, II, p. 331. Sulle vicende della realizzazione del *Perseo* cfr. Pope-Hennessy 1985, pp. 163-186.

⁴⁸⁴ Laborde 1877-80, II, pp. 335-336. Negli anni cinquanta Paolo lavorò ad una commissione di Enrico II consistente in due coppe d'argento dorato e in un coperto con posate bizzarre – la forchetta racchiudeva infatti una saliera e ospitava una figurina di Diana che alludeva alla destinataria del dono, Diana di Poitiers.

⁴⁸⁵ Non si vede per quale ragione il contabile dell'Hôtel de Nesle Pierre di Jacques de la Fa avrebbe dovuto falsificare i conti a partire dal 1552, attestando infondatamente la presenza a Parigi di Galeotti fino al 1557 (come sostiene Marco Rufini, *Galeotti, Pietro Paolo*, in *DBI*, LI, pp. 435-436), quando il reato contestato agli orafi riguardava invece il periodo 1542-46, amministrato dal padre del suddetto Pierre.

⁴⁸⁶ Campori 1864 (1), p. 297. Nello stesso anno Ascanio di Tagliacozzo, venuto alle mani "con uno parigino [...] de questi caporali", fuggì nelle Fiandre per sottrarsi alla giustizia (Venturi 1889 (2), p. 378).

⁴⁸⁷ Cellini, 2, 28, ed. 1996, p. 544. Sul matrimonio di Paolo Micceri "Marchant florentin natif de Florence", cfr. il contratto matrimoniale pubblicato da Grodecki 1971, p. 68, n. I.

l'attestazione della sua morte vergata il 3 marzo e sottoscritta da Paolo Romano e Ascanio de' Mari⁴⁸⁸. Esisteva dunque anche un Pietro Paolo attivo a Parigi e distinto sia da Paolo Romano, sia dal Galeotti!

Bisogna tenere presente che la collaborazione con il richiestissimo maestro offriva a quest'ultimo la possibilità di mantenere i suoi clienti in un ambiente fortemente concorrenziale: dapprima un versatile aiuto, Pietro Paolo, permise a Cellini di lasciare Firenze subentrandogli nella posizione di orafo ducale e incisore dei coni alla Zecca⁴⁸⁹; poi, l'interesse a mantenere attiva la bottega parigina e il protrarsi dei lavori per il gruppo bronzeo monumentale del Perseo, che avevano motivato la permanenza dello scultore in Toscana, lo indussero a ricorrere a due nuovi sostituti, Paolo e Ascanio, ai quali affidò provvisoriamente gli incarichi provenienti da Francesco I di Valois⁴⁹⁰.

Se pensiamo poi ad altri casi di fiorentini 'romanizzati', come quello di Giorgio Vasari, appare chiaro che il modello di imprenditoria artistica inaugurato da Cellini non fu affatto un'invenzione isolata. Il servizievole Galeotti fu solo uno degli artefici con cui il polimetico Cellini, mantenendo la propria ubiquità, tenne viva in vari centri artistici la propria clientela: la via della committenza pontificia, come sappiamo, gli era stata ormai preclusa dal papato farnesiano e dall'arrivo di Leone Leoni a Roma nel 1538.

c. Dati biografici su "PPR"

Una volta stabilito che Pietro Paolo Galeotti e Paolo Romano non possono essere la stessa persona, rimane da acclarare il loro rapporto col *corpus* di medaglie contrassegnate dal monogramma "PPR", cioè con il Pietro Paolo attestato dalle fonti e dai documenti milanesi ben oltre il 1545, data di morte del Pietro Paolo Romano che collaborò con Cellini a Parigi. Un importante indizio sul monogrammista attivo a Milano, finora completamente trascurato, proviene dal *Libro dei sogni* di Giovampaolo Lomazzo (1563 circa), che attribuisce a "Pietro Pagolo Romano" la medaglia del musicista Giovanni Michele Zerbi, finora ritenuta di Iacopo da Trezzo, e ne data l'esecuzione nel 1548, in coincidenza con il transito del principe Filippo di Spagna per Milano. Nel preambolo del Ragionamento quarto è lo stesso Giovan Michel "dello Strumento" a narrare agli amici un suo pantagruelico incontro con Pietro Paolo Romano, intessendolo di riferimenti a fatti storici:

Essendo io già con Giovan Giacobbo [Pecchio?] dal Cornetto e moltissimi altri compagni e Giovan Pavolo [Lomazzo] tornati dalla nobilissima comedia (che in Milano davanti a Filippo d'Austria re di Ispagna da diversi acuti spiriti fu recitata) a casa, e spogliatomi, partiti che gli altri furono, entrai in letto, nel qual dormei sinché alla mattina mi venne a svegliare Pietro Pavolo Romano scultore, che dar un fine alla medaglia, che principata del mio ritratto avea con soma diligenza, voleva; nella quale dette quatro steccate, conoscendo io aver sonno, con molta frezza, dicendo a casa poi volerla finire. Doppoi avendo non con poco riso fatto una colazione di una infinità di offelle e malvagia, si partì tutto alegro, et io, avendo sonno mi tornai a corcare a letto⁴⁹¹.

Il racconto è ambientato in un circolo di musicisti e artisti che si apostrofano come "dilettissimi spiriti", indulgendo a toni molto simili a quelli dell'Accademia della Val di

⁴⁸⁸ Grodecki 1971, pp. 78-79, n. XIII.

⁴⁸⁹ Cellini, I, 81, ed. 1996, p. 291.

⁴⁹⁰ Come ha sottolineato il marchese di Laborde (1877-80, II, p. 330), l'assenza di Benvenuto all'epoca del *Perseo* fu lungamente considerata temporanea da Francesco I, la cui amministrazione nel marzo 1546 aprì anzi un nuovo registro di conti appositamente per la bottega di Cellini, che continuava a lavorare a pieno ritmo (cfr. in proposito anche Jestaz 2003, pp. 125-130).

⁴⁹¹ Lomazzo 1973-74 (1563), p. 64. La "nobilissima comedia" va identificata con *Gli inganni* di Niccolò Secco, rappresentati intorno al 30 dicembre 1548, o con l'*Alessandro* di Alessandro Piccolomini, esso in scena il 6 gennaio 1549; è invece estremamente improbabile che Lomazzo alluda al frettoloso transito per Milano che Filippo compì senza apparati nel 1551 (sul quale cfr. Mitchell 1986, p. 185).

Bregno: certo non possiamo dare per scontato che in un genere letterario di questo tipo lo scrittore fosse assalito da scrupoli cronologici; eppure l'attribuzione della medaglia è stilisticamente ineccepibile e anche la presenza di "PPR" a Milano intorno al 1548-49 suona verosimile⁴⁹². A giudicare dal catalogo del ritrattista, bisognerà comunque credere che in questa prima fase la sua clientela milanese non fosse di prima grandezza, e che le commissioni ricevute non fossero tali da frenarne gli spostamenti.

Trascurata da tutta la bibliografia, una "commendatione d'un virtuoso artista" dedicata a Pietro Paolo Romano comparve a stampa nel primo volume *Delle lettere* di Luca Contile (appresso Girolamo Bartoli, Pavia 1564)⁴⁹³, ed una *trouvaille* archivistica inedita localizza ora l'artista a Milano anche nel 1567. Il documento in questione fu redatto dalla Cancelleria del Governatore e sottoposto al Capitano di Giustizia Niccolò Secco, amico di Leone Leoni, il 9 maggio di quell'anno:

Illustrissimo et eccellentissimo Signore,

Havendo li fidelissimi servitori di vostra Eccellenza Pietro Paulo e Cesare Romani, scultori in questa città di Milano, suspecto d'alcune persone con quali gli è accaduta differenza, andando esse ben armate et detti Romani senza arme, di modo che facilmente gli potrebbe esser fatto aggravio all'improvviso, supplicano vostra Eccellenza sia servita per defension loro concederli licentia di poter portare ogni sorte d'arme che gli parrà per defensione, et che possino attendere quietamente a' fatti loro, come sono soliti, et così sperano per bontà di vostra Eccellenza⁴⁹⁴.

Se i due artisti potevano richiedere il privilegio di portare armi e dichiarare di voler "attendere ai fatti loro, come erano soliti", è probabile che nel capoluogo lombardo avessero già un nome e intendessero trattenersi.

Una quarta fonte di informazioni, di valore meno puntuale, è costituita dalle date per anno solare o dalle indicazioni sull'età degli effigiati apposte alle medaglie siglate "PPR": entrambe hanno sicuramente il valore di un *post quem*, anche se è legittimo credere che nella maggioranza dei casi il microritratto fosse più o meno coevo alla fusione della medaglia. I risultati di questa verifica sommaria colmano a distanze piuttosto uniformi il lasso di tempo compreso tra l'episodio narrato da Lomazzo (1548-49) e il memoriale del 1567, suggerendo che quella di Pier Paolo Romano fosse un'attività residenziale, alternata probabilmente ad altri piccoli lavori di fusione o di oreficeria. Intorno al 1553 egli modellò infatti la medaglia di Francesco Sforza, poi seguirono quelle di Francesco Taverna (circa 1554), Alessandro Caimi e Cristoforo Madruzzo (circa 1556), Isabella Visconti e Giovanni de Figueroa (circa 1558), Baldassarre Ravoyra e Margherita d'Austria (1559), Fulgenzia Ceredi (1560), Noel Carpentier (1561), Girolamo Figino e Giovampaolo Lomazzo (1562)⁴⁹⁵.

Agli inizi degli anni sessanta (dopo la commissione di prova che nel 1559 portò alla realizzazione delle medaglie matrimoniali di Ottavio Farnese e Margherita d'Asburgo)⁴⁹⁶ potremmo forse collocare la realizzazione di un busto bronzeo di Ottavio comparso sul

⁴⁹² La medaglia è schedata come opera di Iacopo da Trezzo in Toderi e Vannel 2000, I, p. 63, n. 105; una variante epigrafica (n. 106, anche in Börner 1997, p. 189, n. 825) è dell'anno successivo (1549). Cfr. anche Armand 1883-87, III, p. 252, n. M. Esemplici principali: Álvarez-Ossorio 1950, p. 239, n. 449 (anonimo); e Attwood 2003, I, p. 152, n. 153 (anonimo lombardo, ma nota somiglianze con l'opera di Galeotti).

⁴⁹³ Contile 1564, c. 308r.

⁴⁹⁴ ASM, Autografi, b. 89, fasc. 42, *Romani, Pietro Paolo e Cesare*, cc. 1r-2v; a c. 2v si legge: "Il Capitan di Giustitia informi secondo l'ordine datogli. [firmato: Augustinus] Montius". Cesare, forse un figlio o un parente che collaborava nella conduzione della bottega, è qui attestato per la prima volta.

⁴⁹⁵ Toderi e Vannel 2000, II, risp. p. 507, n. 1505; p. 507, n. 1506; p. 509, n. 1512; p. 509, n. 1514; p. 511, n. 1522; p. 511, n. 1521; p. 512, n. 1528; p. 512, n. 1530; p. 514, n. 1533; p. 517, n. 1552; p. 517, nn. 1553-54.

⁴⁹⁶ Toderi e Vannel 2000, II, p. 512, nn. 1530-32 (l'effigie con Ottavio e Margherita è sicuramente successiva alla riannessione di Piacenza, avvenuta nel 1556; quella di Margherita è datata "1559" nel tipo n. 1530).

mercato antiquario con l'iscrizione "P . PAV . ROM."⁴⁹⁷. Lo stile è indubbiamente quello di "PPR", così come la sua presenza a Piacenza o a Parma sembra confermare la gravitazione lombarda dell'artista, che nei panneggi del ritratto rivisita in forme assai schematiche il busto celliniano di Bindo Altoviti del 1549 (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum)⁴⁹⁸. Non è peraltro da escludersi che ad un soggiorno emiliano del romano possano essere dovute le affinità iconografiche che uniscono medaglie come quella di Faustina, vedova Sforza, all'opera del Bombarda (in particolare al ritratto di Isabella Mariano)⁴⁹⁹.

Con il 1566, la medaglia di Francesco Giussani segna sia l'avvio di una fase tardiva più rarefatta⁵⁰⁰, in cui si segnalano le medaglie di Federico Asinari e Antonio Calmone, modellate intorno al 1570⁵⁰¹. L'attività di Pietro Paolo si arresta infine poco dopo il 1582, data del ritratto di Ruy (Rodrigo) Lopez d'Avalos⁵⁰².

d. "PPR" è Galeotti?

Alla luce dei dati che siamo andati esponendo, le possibilità di identificare il Pietro Paolo Romano attivo a Milano con una delle altre figure dell'atelier di Cellini vanno riesaminate. Partiamo da "Paul Romain", che risulta assente dalla contabilità reale nel corso del 1548, ma dal luglio di quell'anno fino al 15 maggio 1549 l'orafo è al libro paga di Tommaso Mosti, tesoriere del cardinal Ippolito II d'Este in Francia⁵⁰³. Sono infatti probabilmente riconducibili alla sua attività anche alcuni "vasi da adornare una credenza" e "vassella [...] de argenti" richiesti all'ambasciatore parigino Giulio Alvarotti dal Duca di Ferrara, che intendeva aggiornare l'arredo delle proprie sale di rappresentanza per "servire in questa venuta del signor principe" Filippo d'Asburgo, prevista per l'inverno 1548-49⁵⁰⁴. Sebbene non sia necessario supporre che i due orafi presentassero personalmente la propria opera a Ercole I, rimane insomma possibile che nell'estate del 1548 Paolo si sia recato in Italia.

Tuttavia, anche volendo trascurare la differenza onomastica che separa Paolo da "PPR", durante il lustro seguente l'attività del primo in Francia rimane inconciliabile con la cronologia del medaglista milanese così come sopra ricostruita.

Non escluderei invece, per inciso, che ai due allievi parigini possano essere attribuite opere scultoree finora rimaste nel crogiolo incoerente della cerchia celliniana: i *Satiri* bronzei del J. Paul Getty Museum e del Castello di Windsor, ad esempio, pur riutilizzando un modellino di Benvenuto destinato ad una statua in grande scala, ricordano da vicino anche una commissione concordata direttamente tra Francesco I e i due orafi, "un grand vase

⁴⁹⁷ Sotheby London 26.5.1980, n. 1154.

⁴⁹⁸ Sul busto di Boston cfr. ora Dimitrios Zikos, in Chong, Pegazzano e Zikos 2003, p. 405, n. 20.

⁴⁹⁹ Risp. Toderi e Vannel 2000, II, p. 507, n. 1504, e p. 415, n. 1247. Sui rapporti tra il Bombarda e la medaglistica di Milano cfr. qui il cap. I.7.

⁵⁰⁰ Bibliografia generale: Armand 1883-87, II, p. 204, n. 4 (anonimo); Toderi e Vannel 2000, II, p. 519, n. 1560 (Galeotti). Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 93, n. 650 (anonimo); Johnson e Martini 1995, p. 58, n. 2019 (Galeotti); Börner 1997, p. 158, n. 678 (Galeotti); Attwood 2003, I, p. 157, n. 187 (anonimo); CMP, AV nn. 1628 e 1672.

⁵⁰¹ Risp. Toderi e Vannel 2000, II, p. 527, nn. 1586 e 1584.

⁵⁰² Toderi e Vannel 2000, II, p. 529, n. 1591.

⁵⁰³ Nel salario come orafo regio e nella causale di una mercede straordinaria per il vaso con satiri, risalenti alla fine di settembre, il compenso del romano fu percepito da Ascanio e da Pierre Baulduc, procuratori di Paolo. Anche la doratura di due nuove coppe con pesci venne pagata al solo Ascanio, verosimilmente perché realizzati dopo la partenza di Paolo, che si colloca quindi dopo il dicembre 1549. In tale periodo egli fuse e sbalzò candelieri e altre suppellettili per Ippolito II d'Este ed effettuò alcune riparazioni e dorature, sempre affiancato da Ascanio de' Mari (Campori 1864 (1), p. 296; cfr. anche l'inventario dei beni di Ippolito II d'Este del 1555, in Occhipinti 2001, pp. 334-335, che riporta numerosi oggetti di questo tipo).

⁵⁰⁴ Cfr. le lettere dell'Alvarotti del 20 ottobre 1548, dalla quale è tratta la citazione, e quella del 12 gennaio 1549, in Occhipinti 2001, p. 202, n. CCLXXXVIII, e p. 210, n. CCXCVIII.

d'argent en forme de table quarrée, posé et assis sur quatre satires, aussi d'argent, pour mettre dragées et confitures au plaisir dudict Seigneur”, per la quale Paolo e Ascanio avrebbero potuto trovare vantaggioso riutilizzare i modelli lasciati dal loro maestro per le cariatidi del portale di Fontainebleau, che non erano mai state fuse in bronzo⁵⁰⁵.

Ma quel che più ci preme qui è suggerire che se, come correttamente indicato da George Francis Hill, il rovescio della medaglia di Jean de Guise o di Lorena (1498-1550)⁵⁰⁶ presenta stringenti somiglianze con la *Pace* della medaglia per Clemente VII (e dipende forse da una cera modellata da Cellini, senza essere opera sua)⁵⁰⁷, allora i candidati principali per la paternità dell'opera risultano figure come Paolo o Ascanio, partecipi del linguaggio figurativo romano degli anni quaranta e al contempo disponibili a committenze francesi e cardinalizie. Nessun artista di cui sia nota l'attività milanese risponde invece a tali caratteristiche, né sono noti transiti del Guisa per il capoluogo lombardo che, governato dagli imperiali sin dal 1535, era ormai un territorio a lui ostile.

⁵⁰⁵ Laborde 1877-80, II, p. 330. Sul bronzo della collezione Getty cfr. Pope-Hennessy 1982, pp. 406-412, Radcliffe 1988, p. 930 (che lo giudica una fusione tarda), Jestaz 2003, pp. 117 e 130 (per il quale la figura è almeno “un souvenir fidèle” del modello celliniano), ed il recente intervento di Marsden e Bassett 2003, pp. 552-563, che pubblicano il *pendant* di Windsor e vedono nei due *Satiri* i modelli di presentazione per le cariatidi del portale di Fontainebleau: ma perché realizzare due semplici versioni di prova in un materiale costoso come il bronzo, che richiedeva peraltro tempi di finitura estenuanti? Perché commissionare due riduzioni che non permettevano né di apprezzare le proporzioni finali delle due sculture, né di reimpiegare i piccoli modelli in creta già realizzati per fondere le figure a grandezza monumentale?

⁵⁰⁶ Armand 1883-87, I, p. 149, n. 17; Hill 1910-11 (1), p. 19; il raggruppamento cui la medaglia apparteneva fu poi ampliato da Georg Habich (1924, p. 122), il quale ribadì che il “Maestro della medaglia del cardinal Bembo”, pur risultando attivo in ambiti toccati dallo scultore fiorentino e presentando significative tangenze con le sue medaglie note, non mostrava rispetto ad esse identità di stile (sull'intera questione cfr. qui il cap. I.7). Sulla medaglia cfr. Bibliografia: Van Mieris 1732-35, II, p. 437; Plon 1883, p. 335 (Benvenuto Cellini); Armand 1883-87, I, p. 149, n. 17 (Benvenuto Cellini); Heiss 1891, p. 116; Hill 1910-11 (1), pp. 13-21 (Benvenuto Cellini); Toderi e Vannel 2000, I, p. 39, n. 20 (maestro lombardo del primo quarto del XVI secolo). Esemplari principali: Álvarez-Ossorio 1950, p. 178, n. 133 (Benvenuto Cellini); Hill e Pollard 1967, p. 80, n. 424 (scuola milanese); Johnson e Martini 1995, p. 15, n. 1861 (Benvenuto Cellini); Börner 1997, p. 183, n. 793 (stile di Antonio Abbondio); Attwood 2003, I, p. 125, n. 96 (“unidentified Milanese medallist, I”); Toderi e Vannel 2003, I, p. 48, n. 413 (“maestro lombardo del primo quarto del Cinquecento”).

⁵⁰⁷ Sulla medaglia di Jean de Lorraine cfr. soprattutto Armand 1883-87, I, p. 149, n. 17; e Hill 1910-11 (1), p. 19. Il raggruppamento cui la medaglia apparteneva fu poi ampliato da Georg Habich (1924, p. 122), il quale ribadì che il “Maestro della medaglia del cardinal Bembo”, pur risultando attivo in ambiti toccati dallo scultore fiorentino e presentando significative tangenze con le sue medaglie note, non mostrava rispetto ad esse identità di stile (sull'intera questione cfr. qui il cap. I.7). Cfr. anche Van Mieris 1732-35, II, p. 437; Plon 1883, p. 335 (Benvenuto Cellini); Armand 1883-87, I, p. 149, n. 17 (Benvenuto Cellini); Heiss 1891, p. 116; Hill 1910-11 (1), pp. 13-21 (Benvenuto Cellini); Toderi e Vannel 2000, I, p. 39, n. 20 (maestro lombardo del primo quarto del XVI secolo). Esemplari principali: Álvarez-Ossorio 1950, p. 178, n. 133 (Benvenuto Cellini); Hill e Pollard 1967, p. 80, n. 424 (scuola milanese); Johnson e Martini 1995, p. 15, n. 1861 (Benvenuto Cellini); Börner 1997, p. 183, n. 793 (stile di Antonio Abbondio); Attwood 2003, I, p. 125, n. 96 (“unidentified Milanese medallist, I”); Toderi e Vannel 2003, I, p. 48, n. 413 (“maestro lombardo del primo quarto del Cinquecento”).

Il rapporto tra la medaglia del Guisa e il precedente celliniano (Toderi e Vannel 2000, I, p. 406, n. 1377) può essere esemplificato comparandone i rovesci, che rappresentano *Prudenza* e *Pace che incendia le armi*. Il disegno delle due figure è simile sia nell'attitudine, sia nel ritmo a meandri dei drappaggi, sia nella disposizione dei panni rispetto all'incedere della divinità. *Pace*, intagliata su conio, è però realizzata distinguendo lo schietto rilievo del corpo dall'impalpabile velo, che si appiattisce sul campo o si increspa appena, cadendo dalle spalle e dai fianchi con cadenza regolare; *Prudenza*, fusa e dall'oggetto più uniforme, è invece modellata voluminosamente all'interno di un pannello turgido e protagonista, mentre la posizione degli arti (il braccio destro brandisce scompostamente un compasso e il sinistro alza inutilmente lo specchio al di sopra dello sguardo della signora) rivela la sua dipendenza da un modello destinato a una diversa iconografia. A differenza di Philip Attwood (Attwood 2003, I, p. 125, n. 96), non ritengo però che questa *Prudenza* derivi dal rovescio quasi identico della medaglia di Scaramuzza Trivulzio (Toderi e Vannel 2000, I, p. 39, n. 19): penso piuttosto che esse derivino entrambe da un'invenzione celliniana.

Diverso e più aperto è il problema del rapporto tra il toscanizzato Galeotti e il suo omonimo attivo a Milano. Nel lasso di tempo compreso tra il 1550 ed il 1562 l'attività del primo alla Zecca fiorentina si interruppe, ma la possibilità che Galeotti lavorasse per privati lombardi presuppone che l'artista, costantemente girovago, fosse al contempo residente a Firenze, dove le commissioni della corte non cessarono del tutto: una simile prospettiva si scontra però con la mancanza di argomenti risolutivi sul fronte milanese, dove il cognome di Pietro Paolo è costantemente omesso dai documenti.

L'identificazione tra i due artisti non è nemmeno supportata da prove tecnico-formali stringenti: Galeotti sembra avere soprattutto competenze di intagliatore, ageminatore e incisore di metalli, "PPR" è visibilmente un artista formato alla modellazione e di pretese scultoree. La celebre storia metallica di Cosimo I, coniata da Galeotti, esibisce un linguaggio bronzinesco, elegantemente antiquario e distillato in ferme campiture; le medaglie dei patrizi milanesi sorgono invece da volumetrie scosse da continue increspature, e propongono una ritmica esasperatamente celliniana, vicina semmai all'opera di Domenico Poggini, anche se priva della sua originalità.

Bisogna però osservare anche che le monete e le medaglie di Galeotti, realizzate tutte per coniazione, non sono immediatamente confrontabili con le medaglie fuse di "PPR": se il gioco tra i due *corpora* non è il prodotto di due mani distinte, esso potrebbe essere la risultante di due momenti differenti della stessa personalità (da un lato un esordio milanese periferizzato, dall'altro una maturità fiorentina aggiornata sulla scultura locale coeva) o l'effetto di una diversa confidenza dell'artista con le due tecniche e le loro rispettive possibilità di resa; una terza possibilità è che il divario tra i due raggruppamenti possa essere dovuto a fattori ambientali (giacché la committenza di Cosimo I fu senz'altro più esigente e stimolante di quella degli aristocratici ambrosiani) e a un certo camaleontismo da figura minore che "PPR" dimostrò in più occasioni: sappiamo peraltro con sicurezza che i disegni per la serie delle medaglie medicee furono forniti da Giorgio Vasari, e per alcune medaglie l'avvicinamento al Poggini fu senz'altro facilitato dal fatto che le medaglie di quest'ultimo erano state imposte come modello⁵⁰⁸.

Tra la medaglia di Ottavio Farnese firmata "PPR" e quelle galeottiane di Cosimo I, a voler trascegliere elementi come il taglio degli occhi e l'incisione superficiale dei ciuffi, non è possibile stabilire una discontinuità morfologica netta, ed anche dal punto di vista cronologico la coincidenza tra la fine della laboriosa serie medagliistica cosimiana e il memoriale milanese del 1567, con cui "PPR" ricomparve a Milano dopo un'interruzione quadriennale dei documenti che lo riguardano (1562-66), autorizzerebbe a mantenere l'ipotesi che i due Pietro Paolo siano la stessa persona⁵⁰⁹, ma in attesa che qualche fortunata *trouvaille* fornisca ulteriori appigli esterni alla separazione della pula negli ampi campi del magistero celliniano, per la parte che segue tratteremo il *corpus* di "PPR" e le sue articolazioni interne in maniera indipendente dal catalogo del Galeotti fiorentino.

⁵⁰⁸ Cfr. Frey 1930, II, pp. 185-202, nn. 500, 506 e 508 (carteggio tra Vasari e Vincenzo Borghini circa l'invenzione dei rovesci); e Scorza 1988. La serie di medaglie si trova riprodotta in Toderi e Vannel 2000, II, pp. 519-527, nn. 1561-83.

⁵⁰⁹ Un ulteriore indizio in favore dell'identificazione tra i due artefici potrebbe provenire dalla medaglia di Federico Asinari siglata "PPR", se si confermasse valida la datazione al 1570 proposta da Toderi e Vannel (2000, II, p. 527, n. 1586): l'ipotesi dei due studiosi si basa però solo sul fatto che l'effigiato, consigliere bellico del Duca di Savoia, visitò Firenze in quell'anno, e non consente di escludere la possibilità che "PPR" avesse incontrato l'artista a Milano o nell'Italia Settentrionale. Analogamente, la medaglia del cardinal Carlo Carafa non postula affatto un viaggio romano di "PPR" (Attwood 2003, I, p. 348): il prelado avrebbe potuto farsi ritrarre facendo tappa a Milano durante il suo viaggio verso la Francia nel 1556 (Toderi e Vannel 2000, II, p. 509, n. 1513) o in quello verso Bruxelles del 1557-58 (segnalato dallo stesso Attwood).

2. Il catalogo di “PPR”: proposte per gli esordi

Ogni tentativo di ricostruire su basi formali la vicenda artistica di Pietro Paolo Romano, che si dispiega per quasi quarant’anni, deve confrontarsi con la ragionevole ipotesi che la sua prima maniera fosse intrisa del repertorio di forme di Benvenuto Cellini – forse ancor più di quanto non mostrino le sue opere mature –, e al contempo già superficialmente aperta ai paradigmi ritrattistici leoniani, che in ambito lombardo dettarono legge per tutti gli anni quaranta. Tali caratteristiche sono rintracciabili in una medaglia del generale milanese Gianfrancesco Trivulzio (1504/9-73)⁵¹⁰: essa segue da vicino un modello leoniano del 1541, la medaglia di Andrea Doria, della quale adotta puntualmente anche il taglio e l’impaginazione del busto⁵¹¹.

Marchese di Vigevano e generale di cavalleria dei Francesco I, il Trivulzio appartenne a una delle famiglie di fuoriusciti ‘franciosanti’ più invise al potere sforzesco e spagnolo. Graziato nel 1543 dalla pena di morte pendente su di lui in Lombardia, e protagonista eccellente del nuovo corso conciliatorio della politica di Carlo V, Gianfrancesco fu sicuramente anche tra i contatti d’Ippolito II d’Este al momento della sua difficile *possessio* verso la cattedra milanese, dalla quale era stato escluso per trent’anni anche in ragione della sua compromissione col sovrano francese. Nulla di più facile che immaginare il Trivulzio, ancora invisibile nella capitale lombarda, ricorrere ad un allievo dell’orafo del Cardinale per avere un ritratto da spendere localmente in doni propiziatori. Sulla base di tale considerazione biografica Vannel e Toderi motivano l’ipotesi che la medaglia, sicuramente successiva a quella leoniana del Doria (1541), risalga al 1543. La situazione d’esule del generale non facilita certo la ricostruzione dei suoi movimenti, ma il contesto che andiamo delineando rende probabile che essa fosse fusa entro il 1548, cioè poco prima che il Trivulzio, effigiato come conte di Rheinwald, Stoss e Mesocco, alienasse quest’ultimo titolo (1549): una datazione al 1548-49 troverebbe infatti conferma nell’iscrizione che riporta l’età del generale (trentanove anni)⁵¹²: l’allusione del rovescio alla *Fortuna incostante* del milanese non avrebbe perso di validità qualche anno dopo la sua effimera riabilitazione.

Sulla medaglia pende già un’attribuzione a Pietro Paolo Romano sulla quale una parte della critica ha espresso forti riserve, ma che va invece ribadita con forza: in essa ritroviamo infatti gli stilemi propri di “PPR”. Se confrontata con il ritratto del Gran Cancelliere milanese Francesco Taverna, siglato da Pietro Paolo e modellato quando l’effigiato aveva “sessantasei anni” (1554 circa)⁵¹³, la medaglia del Trivulzio presenta la stessa modellazione schematica delle orbite e del naso, la medesima barba ondulata ed analoghi panneggi dalle creste embricate ed equidistanti. Anche le didascalie (identiche le C, le A, le N...) sono impaginate tra righe incise e interrotte da busti il cui troncamento, ininterrotto dal dorso fino all’abbottonatura dell’abito, tocca il margine inferiore dell’iscrizione con una spalla e tergalmente, mentre di punta si allinea alla curva del margine superiore. Per le fattezze del

⁵¹⁰ Bibliografia: Armand 1883-87, II, p. 302, n. 13bis (incompleta e anonima); Fabriczy 1904 (1903), p. 171 (Caradosso); Forrer 1902-30, II, p. 192 (Galeotti); Habich 1924, p. 135, tav. XCVI, fig. 5 (anonimo milanese, “Meister des Cardanus”); Toderi e Vannel 2000, II, p. 506, n. 1502 (Galeotti). Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 50, n. 329 (Galeotti); Hill 1930, I, p. 230, n. 505 (anonimo); Álvarez-Ossorio 1950, p. 232, n. 447 (anonimo); Hill e Pollard 1967, p. 67, n. 360a (Galeotti); Sadik 1969 (1965), s.p., n. 42 (Galeotti); Norris e Weber 1976, p. 20, n. 33 (Galeotti); Middeldorf e Stiebrl 1983, n. LI (“attribuita a Pier Paolo Galeotti”); Pollard 1984-85, II, p. 800, n. 432 (Galeotti); Donald Myers, in Scher 1994, p. 157, n. 53 (New York, coll. priv., scuola di Leone Leoni); Johnson e Martini 1995, p. 80, n. 2103 (Galeotti); Börner 1997, p. 159, n. 681 (Galeotti); Attwood 2003, I, p. 148, n. 146 (anonimo lombardo, ma “it is not impossible that it is instead by Leone Leoni”); Toderi e Vannel 2003, I, p. 93, n. 816-817 (Galeotti).

⁵¹¹ Sulle medaglie e le placchette realizzate da Leoni per il Doria cfr. *supra*, cap. I.1, par. I.6.

⁵¹² Attwood 2003, I, p. 148, n. 146.

⁵¹³ Toderi e Vannel 2000, II, pp. 507-508, n. 1506.

volto è poi fondamentale il confronto con la medaglia firmata di Johannes Rieter von Corenburg⁵¹⁴. Il leggero scarto stilistico tra l'effigie del Trivulzio ed i primi ritratti autografi (caratterizzati da panneggi e chiome più complessi) potrebbe dunque essere interpretato come indizio di una datazione precoce.

Al folto *corpus* del primo "PPR", che già come consegnato dal repertorio di Vannel e Toderi risulta uno dei maggiori del secolo XVI, è infine possibile effettuare qualche giunta ulteriore. Innanzitutto le due medaglie di Federico Negri⁵¹⁵, la prima delle quali è datata da un'iscrizione al 1552: oltre a presentare i dettagli morelliani tipici dell'opera di Pietro Paolo, il loro recto trova confronti con la medaglia di Federico Asinari⁵¹⁶, mentre la figura nel verso del tipo anepigrafo è accostabile per posa ed anatomia a quello di Fabio Visconti e a quella autografa del misterioso "G . M . ROMER", che è del 1558. Il recto di questa variante è privo di perlinatura e impaginato da tre righe come il microritratto di Cesare Gonzaga siglato da "PPR"⁵¹⁷, che presenta forme epigrafiche decisamente affini.

Le medaglie del Negri sono poi inseparabili dall'effigie di Iacopo Antonio Pallavicini, nel cui rovescio *Pegaso*, parente degli altri grevi equini modellati dal romano, scavalca un'allegoria del *Vizio* liberamente ispirata a figure antiche come il *Gallo caduto* Grimani, anche se resa in una sorda rielaborazione dello stile di Cellini⁵¹⁸.

A una personalità forse distinta, ma parimenti imbevuta delle impressioni suscitate dalla scoperta del busto di Bindo Altoviti (1549) e vicina al modello di Domenico Poggini, vanno invece ascritte le medaglie di Maria d'Aragona (1552 o poco prima)⁵¹⁹, Marcantonio Magno⁵²⁰ e Ippolito Quinzi⁵²¹, contraddistinte da riccioli minutamente cesellati, dalla

⁵¹⁴ Toderi e Vannel 2000, II, p. 529, n. 1594. Secondo i due autori, l'effigiato fu consigliere di Carlo V per gli affari italiani.

⁵¹⁵ Bibliografia: Armand 1883-87, II, p. 232, n. 17; Toderi e Vannel 2000, I, p. 106, n. 255. Esemplari principali: Rizzini 1892, p. 99, n. 699; Attwood 2003, I, p. 150, n. 154 (tutti come opera anonima). Cfr. anche il tipo in Armand 1883-87, III, p. 274, n. L; Habich 1924, tav. XCV, fig. 3 (anonimo lombardo); Toderi e Vannel 2000, I, p. 106, n. 256 (quest'ultimo esemplare ha un rovescio differente ed anepigrafo).

⁵¹⁶ Toderi e Vannel 2000, II, p. 527, n. 1586.

⁵¹⁷ Toderi e Vannel 2000, II, p. 512, n. 1527.

⁵¹⁸ Un accostamento del pezzo alla maniera di "Galeotti" è già in Attwood 2003, I, p. 153, n. 165, che però classifica la medaglia come opera di un "anonimo lombardo". Da respingere l'attribuzione a Pompeo Leoni avanzata da Hill 1915 (1), tav. L, fig. 1, e ripresa da Johnson e Martini 1995, p. 134, n. 2299, e da Toderi e Vannel 2000, I, p. 71, n. 133, sebbene già sconsigliata dallo stesso Hill: cfr. Hill 1916, p. 59, e Hill 1920-21, p. 28, n. 237. Le somiglianze tra il rovescio ed il *Gallo Grimani* aumentano se si considera che la scultura antica, dal 1523 custodita nel Palazzo presso Santa Maria Formosa a Venezia, rimase priva delle braccia e della gamba destra fino al 1587, quando fu integrata da Tiziano Aspetti (Bober e Rubinstein 1986, p. 184, n. 149; oggi al Museo Archeologico di Venezia). "PPR" poté forse conoscere lo schema iconografico indirettamente, attraverso le numerose riprese di cui fu oggetto presso gli allievi di Raffaello (cfr. p.e. la scena periniana con *Giosué che ferma il sole e la luna* nelle Logge Vaticane, in Dacos 1977, p. 192, n. X.3, e tav. 40).

⁵¹⁹ Armand 1883-87, II, p. 163, n. 2 (anonimo); Toderi e Vannel 2000, I, p. 158, n. 1450 (anonimo: si trova in esemplari ibridi o unilaterali). Esemplari principali: Habich 1924, p. 131 e tav. XCVII, fig. 5 (Leoni o la sua bottega); Álvarez-Ossorio 1950, p. 92, n. 163 (Leoni); Pollard 1984-85, III, p. 1402, n. 810 (stile di Leoni); Attwood 2003, I, p. 147, n. 142 (anonimo, forse Leoni); Toderi e Vannel 2003, I, p. 158, n. 1450. L'effigie fu riprodotta alla c. 74r della *Lettura di Girolamo Ruscelli sopra un sonetto dell'illustriss. marchese della Terza alla divina signora Marchesa del Vasto* (Giovan Griffio, Venezia 1552: cfr. Croce 1953, pp. 359-365). La xilografia, che dichiara l'effigiata trentaquattrenne, permette inoltre di collocare intorno al 1507-08 la data di nascita, finora ignota (cfr. Giuseppe Alberigo, *Aragona, Maria di*, in *DBI*, III, 1961, pp. 701-702).

⁵²⁰ La medaglia del letterato veneziano, provveditore generale di Galeotto Carafa a Napoli dal 1526 e morto nel 1549, dovrebbe risalire alla fine degli anni quaranta. Bibliografia: Armand 1883, III, p. 273, n. J; Habich 1924, p. 131 (stile di Leoni); Voltolina 1998, I, p. 412, n. 364; Toderi e Vannel 2000, II, p. 507, n. 1503 (anonimo). Esemplari principali: Middeldorf e Stiebrl 1983, n. LXXIX (scuola veneziana); Johnson e Martini 1995, p. 126, n. 2269 (Leone Leoni); Börner 1997, p. 159, n. 680 (Galeotti); Attwood 2003, I, p. 149, n. 148 (anonimo lombardo).

definizione delle palpebre e dalla rigida interpretazione lineare di un tipo di troncamento introdotto dalla medaglia leoniana di Carlo V del 1543. Non è da escludersi che possa trattarsi di un altro artista di formazione toscana, magari del Cesare Romano che accompagnava Pietro Paolo nel 1567; ma per il momento l'anonimo (già accostato a Galeotti per la medaglia di Marcantonio Magno) è destinato a rimanere tale. Va però notato che se la localizzazione milanese è guidata da ragioni formali, la biografia di due effigiati su tre, Maria d'Aragona e Marcantonio Magno, riconduce anche ad ambienti napoletani.

3. Il linguaggio di "PPR" e la committenza milanese

Dalla rapsodica biografia di Pietro Paolo Romano e dal suo catalogo riveduto emerge una produzione medaglistica copiosa e fortemente localizzata. Queste due circostanze (che neppure l'identificazione con Galeotti muterebbe di molto) conferiscono all'opera di quest'orafo e aspirante scultore romano un'indubbia ripetitività formale e un grado avanzato di tipizzazione.

Non sorprende dunque che la produzione medaglistica di "PPR" sia stata poco considerata dalla storia dell'arte⁵²¹. Le sigle che caratterizzano il modellato di "PPR" non presentano neppure la qualità plastica che ha fatto la fortuna di un autore altrettanto prolifico e ripetitivo come Pastorino da Siena, capace però di valorizzare la freschezza del tratto impresso nella cera. I ritratti del romano, facilmente riconoscibili dai piccoli occhi affossati, socchiusi e graniformi, non presentano nemmeno la vivacità delle medaglie di Leoni, piene di carattere e prontezza: la retorica delle medaglie di "PPR" non è quella che Pietro Aretino aveva dispiegato per il suo conterraneo, tessuta per forgiare di capolavoro in capolavoro nuovi eroi e imprevedibili ninfe, ma quella di un decoroso corteo civico di pari, strettamente aderenti a convenzioni etiche e formali. In effetti, se la fermezza glittica riscontrabile nelle superfici decorate di Iacopo da Trezzo può essere ricollegata ai lussi della corte governatoriale, le opere di Pietro Paolo Romano rispecchiano le esigenze di una committenza nuova, quella del patriziato cittadino, emersa proprio all'indomani del secondo e più duraturo approdo a Milano dell'orafo, nella seconda metà degli anni cinquanta⁵²².

Proviamo ora, attraverso qualche esempio, ad entrare nell'officina di Pietro Paolo Romano e nell'orizzonte dei suoi committenti. Il primo fattore da tenere presente è che il nostro "PPR" si accreditò soprattutto come araldo di linguaggi centroitaliani investiti del blasone celliniano. Abituato ad accontentare richieste calibrate sulla maniera del maestro e orientate dai suoi modelli, "PPR" fece precocemente sue le arti mimetiche del deuteragonista. La medaglia di Iacopo Antonio Pallavicini può offrire un valido esempio dell'orizzonte figurativo del suo artefice: l'invenzione del cavallo trionfante sopra una figura atterrata ("SVPERAT OMNIA VIRTVS") – uno schema che trae la sua prima origine dai sarcofagi romani e, per la figura giacente, dal *Gallo caduto* Grimani del Museo Archeologico di Venezia – è tuttavia più strettamente imparentata col rovescio della medaglia celliniana di Francesco I (databile intorno al 1538)⁵²³. Le medesime ascendenze culturali si rintracciano infatti sul piano stilistico: le pieghe del panneggio, tracciate fitte e per linee spezzate, racchiudono il ritratto del Pallavicini in forme del tutto analoghe a quelle del busto bostoniano di Bindo Altoviti.

⁵²¹ Armand 1883, III, p. 274, n. P (anonimo); Toderi e Vannel 2000, I, p. 114, n. 295 (anonimo milanese). Esempolari: Armand 1883-87, III, p. 274, n. P.

⁵²² Solo Habich 1924, p. 136, trattando di Galeotti/"PPR", ne apprezzò le qualità di paesaggista idilliaco e di ritrattista impareggiabile nei dettagli minuti, riconoscendo tuttavia che le maggiori eleganze esecutive di "PPR" traevano alimento da un retroterra più ricco e inventivo, quello dei maestri milanesi.

⁵²³ Sulla committenza dei patrizi milanesi ci soffermeremo nel cap. II.4.

⁵²⁴ Per la medaglia celliniana cfr. Toderi e Vannel 2000, II, p. 467, n. 1380.

Sulla scia delle prime prove milanesi di Leoni (per esempio della sua medaglia di Ippolita Gonzaga, che è del 1550-51), “PPR” abbandona però l’impostazione monetale dei rovesci celliniani, aprendo un basso rilievo a perdita d’occhio attraverso l’oblò dell’iscrizione. Il torso del Pallavicini, allungato e con la spalla sinistra di profilo, si adatta docilmente ai nuovi tipi leoniani, per esempio alla medaglia di Consalvo Hernández de Cordoba (1561)⁵²⁵. Analogamente, la figura contemplante sul rovescio della medaglia di Giovanmichele Zerbi (1549 circa) è una deduzione iconografica da quella di Ippolita Gonzaga fusa da Iacopo da Trezzo (1549-50 circa), un’opera che “PPR” rimedita anche negli andari del panneggio.

Molte medaglie fanno supporre che i clienti di “PPR” approdassero al microritratto metallico come ad un genere di rappresentanza di base, senza coltivare particolari esigenze di differenziazione formale e apprezzando anzi la conformità a prove riconosciute⁵²⁶. È chiaro che in tale processo di assimilazione le esigenze comunicative dei committenti sposavano l’abitudine dell’artista ad attingere ad un linguaggio già disponibile: tale convergenza limitava l’invenzione artistica ai momenti di mecenatismo più alto, e tendeva a configurare forme di serialità iconografica⁵²⁷.

La soggezione dimostrata da Pietro Paolo Romano rispetto alla non folta produzione microritrattistica di Annibale Fontana la dice poi lunga su quale artista fosse il punto di riferimento dei milanesi dopo il ritiro di Leone Leoni dalla medagliistica agli inizi del settimo decennio: una gerarchia formale confermata anche dal fatto che molti dei ritratti di Annibale furono destinati a governatori, da sempre più vicini alle innovazioni. Da un punto di vista strettamente stilistico, tuttavia, il “Romano” non assimilò *tout court* il linguaggio del rispettato collega: nell’opera di “PPR” i tratti fontaniani affiorano piuttosto qua e là nelle capigliature infoltite e nell’ammorbidirsi della pelle, meno schematicamente turgida, come avviene nel ritratto firmato di Giovanni Luigi Confalonieri, da confrontare comunque con chiari precedenti leoniani⁵²⁸. Nelle medaglie di Girolamo Figino (1562)⁵²⁹ e di Giovampaolo Lomazzo (1562)⁵³⁰ si ha invece l’impressione che ad avvicinare Pietro Paolo ai modi di Fontana (che emergono sia nel ritratto lomazziano, sia nell’*Atena* modellata per il rovescio del Figino), non sia stato soltanto l’esistenza di un precedente come la medaglia modellata da Annibale per Lomazzo, ma anche la sensibilità figurativa dei due pittori, il cui giudizio esperto dovette indurre Pietro Paolo a cercare di emulare il rivale. Come vedremo nel cap. II.4, anche il committente più altolocato di Pietro Paolo, il governatore di Milano Cristoforo Madruzzo (1556-57), cercò di valorizzare l’abilità di “PPR” all’interno di una logica di paragone: i differenti busti del prelato, realizzati in formati vari dai due artisti più accreditati a Milano nel settimo decennio del secolo XVI, “PPR” e Annibale Fontana,

⁵²⁵ La medaglia dell’Hernández si trova in Toderi e Vannel 2000, I, p. 58, n. 89. Il rapporto con i rovesci leoniani è prevedibilmente costante: segnalo in tal senso la figura allegorica (*Cerere?*) raffigurata sul rovescio del ritratto che “PPR” realizzò per Franco Lercari (Toderi e Vannel 2000, II, p. 515, n. 1539), da porre in stretta relazione con il tipo Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 70 (Ippolita Gonzaga).

⁵²⁶ Nei casi in cui i committenti disponessero già di una medaglia anche i tratti del volto potevano essere copiati nelle nuove versioni in forme che vanno dalla fedeltà fino al calco ritoccato, come avviene nel caso della medaglia di Tommaso Marini (Toderi e Vannel 2000, II, p. 514, n. 1536, siglata “PPR”), che è pressoché sovrapponibile a quella di Annibale Fontana (Toderi e Vannel 2000, I, p. 75, n. 140). Un rapporto analogo, ma con maggiori varianti, è offerto anche dal recto e al verso di una medaglia di Giovambattista Castaldo: cfr. Toderi e Vannel 2000, risp. II, p. 514, n. 1534, e I, p. 76, n. 145.

⁵²⁷ Cfr. *infra*, il cap. II.4.

⁵²⁸ Cfr. il ritratto del Confalonieri (Toderi e Vannel 2000, II, p. 514, n. 1535) con le due medaglie leoniane (Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 59, e p. 55, n. 78).

⁵²⁹ Toderi e Vannel 2000, II, pp. 517-518, n. 1554.

⁵³⁰ Toderi e Vannel 2000, II, p. 517, n. 1553.

configurano infatti un rapporto di concorrenza che finì per orientare l'opera di Pietro Paolo anche nel periodo successivo⁵³¹.

Assai più notevole è il fatto che “PPR” risponda alle sollecitazioni fornite dal giovane Pompeo Leoni, la cui produzione ‘romaneggiante’ era stata uno dei fenomeni più dirompenti degli anni cinquanta. La medaglia del governatore di Cremona Francesco Giussani⁵³², fusa da Pietro Paolo nel 1566, adegua infatti il diritto al modello del governatore milanese Consalvo Hernández de Córdoba⁵³³, realizzata da Leone intorno al 1561, ma dilata rispetto alle sue consuetudini sia nell'altezza della testa, sia in quella della possente *Iustitia* modellata sul rovescio: la figura, solcata da una tenue trama di pieghe tra gamba e gamba e affiancata da drappaggi impalpabili, è spiegabile solo a confronto con le allegorie di Pompeo, che fu imitato persino nell'impaginazione e nei caratteri epigrafici allungati⁵³⁴.

II. Altre presenze centro-italiane: Cesare Federighi da Bagno

La durevole fortuna milanese di Pier Paolo Romano assume rilievo nel contesto di una serie di presenze di formazione centro-italiana che variegarono il quadro della scultura cittadina, già arricchito dall'immigrazione di Leone Leoni nel 1541-42. Tra l'arrivo di Silvio Cosini nel 1543-44 e quello di Stoldo Lorenzi nel 1573 si colloca infatti l'attività di Cesare Federighi da Santa Maria in Bagno (oggi Bagno di Romagna), giudicato non del tutto arbitrariamente dal Forrer “uno dei migliori medaglisti della prima metà del Cinquecento”⁵³⁵. ‘Creato’ fiorentino del Tribolo fino al 1550, Cesare (*post* 1530-64) collaborò alla rinettatura del *Perseo* di Piazza della Signoria nel corso del 1554, scolpì alcune statue in marmo per il portale di Palazzo Martinengo Cesaresco dell'Aquilone e per la Loggia Municipale di Brescia (1557-58)⁵³⁶, e nel 1560 si trasferì a Milano, dove pare apprendesse le tecniche dell'intaglio in pietra dura (ma nessuna sua opera glittica è mai stata identificata). I microritratti fusi da Cesare raffigurano quasi tutti personalità della corte asburgica milanese (Giovambattista Castaldo⁵³⁷, Alfonso d'Avalos e suo figlio Francesco Ferdinando)⁵³⁸ e solo un'effigie metallica di Cosimo I potrebbe essere traccia di un fallito tentativo di inserirsi tra le fila elitarie degli artisti granducali⁵³⁹.

⁵³¹ Sulla committenza medaglistica di Cristoforo Madruzzo cfr. *infra*, cap. II.4.

⁵³² Cfr. *supra*, nota 500.

⁵³³ Toderi e Vannel 2000, I, p. 58, n. 89.

⁵³⁴ Cfr. p.e. le medaglie di Pompeo schedate in Toderi e Vannel 2000, I, p. 58, n. 88, e p. 69, n. 124.

⁵³⁵ Sulla biografia di Cesare da Bagno cfr. Thieme e Becker 1907-50, II, pp. 360-361; e soprattutto McCrory 2001, pp. 227-234.

⁵³⁶ Arcioni 1889, p. 63: la *Fede* per la Loggia è perduta, mentre le due allegorie di Palazzo Martinengo sono ancora *in situ*.

⁵³⁷ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 174, n. 2; Toderi e Vannel 2000, II, p. 540, n. 1630. Esemplici principali: Johnson e Martini 1988, p. 42, n. 735; Börner 1997, p. 153, n. 661; Attwood 2003, I, p. 142, n. 127. Il tipo, datato da Toderi e Vannel al 1555-59 e da McCrory al 1560-62 (come riferisce Attwood), va invece riferito al 1562-64 per l'allusione alla sconfitta del re di Navarra formulata dalla didascalia del recto. Ulteriori informazioni sulla committenza del generale Castaldo sono fornite *infra* nel cap. II.4.

⁵³⁸ La medaglia di Alfonso II e Ferdinando Francesco d'Avalos (due ritratti postumi) è schedata in Armand 1883-87, I, p. 174, n. I; Toderi e Vannel 2000, II, p. 540, n. 1631, e riprodotta in Habich 1924, tav. LXXX, figg. 8-9; per gli esemplari cfr. Rizzini 1892, p. 38, n. 247; Álvarez-Ossorio 1950, p. 99, n. 178; Hill e Pollard 1967, p. 60, n. 318 (unilaterale); Johnson e Martini 1988, p. 41, n. 773; Börner 1997, p. 153, n. 661, Attwood 2003, I, p. 142, n. 128.

⁵³⁹ I tentativi di Cesare sono documentati da alcune lettere del 1562-64 edite da McCrory 2001, pp. 227-234. Per la medaglia cosimiana cfr. Langedijk 1981-87, I, p. 485, n. 27.125; e Toderi e Vannel 2000, II, p. 539, n. 1629. Esemplici principali: Attwood 2003, I, p. 141, n. 126. La variante epigrafica unilaterale segnalata da Hill 1920-21, p. 25, n. 192 (ripreso da Toderi e Vannel 2000, II, p. 539, n. 1628), porrebbe essere un esemplare di prova scartato.

L'apertura dei governatori asburgici, il prestigio del *Perseo* e il lasciapassare dei fiduciari medicei (per Cesare da Bagno, di un "monsignor" Dovizi da Bibbiena, forse Bartolomeo, agente di Cosimo I a Milano)⁵⁴⁰ avevano dischiuso ad aiuti di Cellini le frontiere della Lombardia nel momento in cui la *leadership* leoniana si indeboliva per le fortune spagnole del caposcuola milanese, di Iacopo da Trezzo e di Pompeo.

A Milano Cesare da Bagno portò tra l'altro una componente linguistica assolutamente nuova, tribolesca nelle fisionomie e nel modellato dei nudi, ma ancora emiliana nel vorticare dei panneggi (che ricordano vagamente le opere parmigiane di Girolamo Mazzola Bedoli) e nelle terminazioni dei busti, fantasiosamente involute in spirali di linee e fiorite in improbabili cartocci⁵⁴¹. Il modulo considerevole delle sue medaglie e il rango degli alti funzionari militari che Cesare aveva ritratto la dicono lunga sul prestigio attribuito alla sua maniera nella Milano della fine degli anni cinquanta, e confermano la ricerca di alternative alla linea leoniana, esaurita soprattutto per cause estemporanee. Attivo accanto al giovanissimo Fontana (con cui dialoga, forse da maestro più anziano, nel taglio dei microritratti metallici degli Avalos, memori delle invenzioni celliniane per il busto bronzeo di Cosimo I)⁵⁴², il Federighi individua una linea interrotta ma di grande interesse anche nel quadro assai più raggelato e convenzionale della medaglistica medicea, dalla quale fu escluso.

La scomparsa di Cesare, "amazzato d'alcuni suoi nemici" a Milano nel 1564 dopo aver invano richiesto un porto d'armi⁵⁴³, ricorda l'analoga richiesta sporta tre anni dopo da Pietro Paolo e Cesare Romano e l'episodio del ferimento di Cesare Vecellio per mano di Leone Leoni (1559): ci si potrebbe spingere sino a leggere i tre episodi come un indizio della concorrenza truculenta sviluppata tra gli artisti che ruotavano attorno al Governatore, ma è certo che gli spazi concessi ai diversi artisti stranieri giunti dopo Leoni furono sempre circoscritti, e che dopo la morte di Cesare l'evoluzione della medaglistica locale non conobbe più simili sussulti. Se poi è corretta la ricostruzione fornita dalla McCrory, secondo cui i "príncipi" che Cesare ritrasse nel 1563-64 furono Ernesto e Rodolfo d'Asburgo in visita a Milano⁵⁴⁴, per il romagnolo si preparava forse una fortuna europea simile a quella che aveva arriso ai suoi colleghi lombardi (di lì a poco, nel 1556, un busto di Rodolfo II sarebbe stato sbalzato in argento a Madrid su modello di Pompeo Leoni)⁵⁴⁵.

III. Per una rilettura dei fenomeni 'di importazione'

In un impegnativo articolo sulla scultura "manierista lombarda" del 1943, Costantino Baroni additò lucidamente l'importanza delle 'personalità d'importazione' (Angelo Marini, Stoldo Lorenzi) nella messa a fuoco di un panorama artistico relativamente chiuso come quello milanese, ma trascurò completamente il versante delle arti congeneri, più ricco e variegato⁵⁴⁶. La rivalutazione di presenze come quella di Pietro Paolo Romano e Cesare da Bagno offre infatti nuovi spunti di riflessione sull'affresco proposto dall'illustre studioso. Nel mappare gli episodi scultorei salienti del secondo Cinquecento milanese, il Baroni – mosso e al contempo trattenuto da caratteristici intenti valutativi – prestò attenzione

⁵⁴⁰ Lettera del Federighi a Cosimo I del 20 ottobre 1562, in McCrory 2001, p. 233, n. 1.

⁵⁴¹ Tra le opere del Tribolo offrono ottimi confronti con le medaglie di Cesare l'*Esculapio* dei Giardini di Boboli a Firenze (Holderbaum 1957, p. 369, fig. 6), quello di Palazzo Medici Riccardi (Giannotti 2007, s.n., fig. 115) ed i putti della fontana di *Fiorenza* oggi alla Villa Petraia (pp. 95-96 e fig. 119).

⁵⁴² Sul busto bronzeo di Cosimo I, oggi al Museo del Bargello di Firenze, cfr. da ultimo Dimitrios Zikos, in Chong, Pegazzano e Zikos 2003, pp. 439-441, n. 39 (con bibliografia).

⁵⁴³ McCrory 2001, p. 234, app. 5.

⁵⁴⁴ Il pagamento, che è del 1564, è edito da McCrory 2001, p. 233, nota 32.

⁵⁴⁵ Cfr. Pérez Pastor 1914, II, p. 9, n. 37; Estella Marcos 1993, p. 134.

⁵⁴⁶ Baroni 1943, pp. 180-190.

soprattutto ai riaffioramenti diretti di cifre stilistiche toscane, nella convinzione che le punte qualitative risiedessero nel fresco contatto con una produzione ‘superiore’ e con la sola tradizione figurativa fiorentina. Da tale linea, come abbiamo visto, rimasero esclusi di necessità artisti di rilievo come Annibale Fontana, la cui grandezza risiedeva proprio nella capacità di digerire con precocità la lezione leoniana e il confronto con i Campi e con l’Italia Centrale, declinando tali suggestioni in una chiave irriducibilmente lombarda e personale, ma sprovvincializzata.

Notiamo ora che mancavano all’appello anche figure di minore entità, come Pietro Paolo Romano ed il suo *entourage*, che proprio grazie alla loro minore autonomia aprirono la strada di Milano ad una *koiné* in cui la matrice celliniana, filtrata attraverso sigle padane, riadattamenti minimi e riprese sul limite del plagio, venne accettata da una parte cospicua della committenza cittadina, esercitando un vasto impatto mediante infinite rielaborazioni e una cospicua produzione. Stemperata dal confronto con la ritrattistica milanese e dalla levatura non eccelsa di “PPR”, la “terribilità” delle effigi celliniane e la qualità plastica delle sue figure coniate dava vita ad una pacata variante della medaglistica leoniana e trezziana.

Le medaglie di Cesare da Bagno, invece, allinearono per qualche tempo la medaglia ad una maniera grandiosa, che a sua volta sposava compenti toscane e aggiornamenti emiliani; ma poco dopo la morte di Cesare il genere dei microritratti rifluì definitivamente nell’alveo di un’eredità figurativa più radicata localmente.

Cap. I.5. Milanesi fuori Milano

La cultura visiva di un'area geografica si definisce anche per sottrazioni: gli artisti nati ed educati in un centro urbano ne assimilano i linguaggi figurativi e le tradizioni tecniche, ma alcuni di loro, non trovando spazi sufficienti alla propria attività in patria, ne emigrano precocemente senza lasciare tracce durature nella terra d'origine. Nel caso dei medaglisti emersi a Milano, una rassegna storica basata esclusivamente sui ritratti che raffigurano personalità lombarde finirebbe per trascurare sviluppi importanti della tradizione scultorea cittadina, la quale, sebbene rinnovata dall'arrivo degli Asburgo e di Leone Leoni, nel corso del quinto e del sesto decennio del XVI secolo si privò nondimeno di voci artistiche molto rappresentative.

Alcuni di questi allontanamenti avevano per scopo il conseguimento di impieghi stabili fuori dai confini del Ducato, come avvenne nel caso di Pompeo Leoni a Madrid e in quello di Alessandro Cesati a Roma. Altri artefici lasciavano il capoluogo lombardo perché il loro linguaggio aveva perduto mordente rispetto a quello imposto dal nuovo corso della medaglia milanese, o perché le loro possibilità di ottenere commesse divenivano più consistenti in aree meno competitive⁵⁴⁷.

L'esuberanza delle botteghe cisalpine alimentò in particolare un flusso di artisti accreditati per la loro abilità nell'intaglio delle pietre dure e per la loro versatilità come scultori: per costoro la produzione medaglistica non fu quasi mai un'attività esclusiva. Anche per questo tra i 'fuoriusciti' di cui ci accingiamo a trattare in questo capitolo (Giovannantonio de' Rossi, Pompeo Leoni e Alessandro Cesati) l'intreccio tra microplastica e glittica si fa così stretto e organico che è impossibile seguire il percorso formale di una tecnica senza appoggiarsi all'altra⁵⁴⁸.

I. Profilo di Giovannantonio de' Rossi medaglista

1. Il successo centroitaliano

Giovannantonio de' Rossi (1517 - post 1575), milanese, raggiunse la celebrità in Toscana, dove lavorò per Cosimo I de' Medici, e a Roma, dove servì i papi che si succedettero sul soglio pontificio tra Giulio III (†1555) e Gregorio XIII (†1585)⁵⁴⁹. A tutt'oggi il catalogo di questo artista, che in alcune opere medaglistiche e glittiche si firmò "IO(hannes) ANT(onius) RVB(eus) MEDIOL(anensis)"⁵⁵⁰, è privo di opere giovanili: il *corpus* di

⁵⁴⁷ Tra le figure che nel quinto decennio lasciarono Milano alla ricerca di ambienti più favorevoli va ricordato anche Martino Pasqualigo, allievo di Leone Leoni, il cui catalogo rimane tuttavia incerto (come vedremo nel cap. I.7). La notizia della fuga di Martino dalla bottega del maestro si desume da una lettera di Pietro Aretino risalente all'aprile 1546 (in Bottari e Ticozzi 1822-25, III, p. 156, n. LX).

⁵⁴⁸ Una preziosa panoramica sulla circolazione degli intagliatori milanesi nella penisola italiana e Oltralpe è tracciata da Venturelli 1996, pp. 29-33. Come abbiamo già notato nell'*Introduzione*, mancano però tentativi di avvicinare in maniera sistematica la produzione glittica a quella plastica, e per molti artisti lo studio dei rapporti tra le due tecniche è fermo alla trattazione del Kris (1929).

⁵⁴⁹ Per la biografia di Giovannantonio de' Rossi cfr. Forrer 1902-30, VIII, *Supplement*, p. 175; Thieme e Becker 1907-50, XXIX, p. 60, e *infra*. Sulla sua opera medaglistica cfr. soprattutto Habich 1924, p. 117; per le gemme cfr. soprattutto Kris 1929, pp. 78-81; e Venturelli 1996, p. 203.

⁵⁵⁰ Così l'artista si sigla a partire da una delle sue prime medaglie romane, quella di papa Marcello II (Toderi e Vannel 2000, II, p. 713, n. 2235, del 1555) e in quella di Enrico II di Valois, fusa probabilmente a Firenze (Toderi e Vannel 2000, II, p. 714, n. 2239, databile dopo il 1558). Anche in una lettera a Cosimo I del 13

cammei, medaglie e monete raccolto sotto il suo nome è stato ricostruito a partire dai suoi soggiorni romani e fiorentini, mentre i ritrovamenti archivistici relativi alla sua attività in Veneto sono caduti in non cale⁵⁵¹.

La fortuna critica del de' Rossi deriva in effetti dall'enorme cammeo in cui raffigurò, tra il 1557 e il 1562 circa, *La famiglia di Cosimo I de' Medici che regge Firenze e viene incoronata dalla Fama* (Firenze, Museo degli Argenti)⁵⁵². Per il ritratto del Duca, "der Freund technischer Experimente" (Kris), l'artista sfruttò un calcedonio di eccezionali dimensioni, ma per la fama dell'opera contò ancor più il fatto che l'iconografia dinastica del gran cammeo, che è d'ispirazione antiquaria, paragonasse la committenza di Cosimo I al mecenatismo promosso dagli imperatori romani, i cui ritratti erano intagliati in pietre dure di grande formato e a più strati: la valenza politico-culturale del gran cammeo mediceo gli garantì infatti un'immediata descrizione nell'edizione giuntina delle *Vite* di Vasari (1568), il quale aveva probabilmente concorso all'invenzione dell'allegoria raffigurata⁵⁵³. La fortuna del de' Rossi, in effetti, fu quella di un artista attivo tra Roma e Firenze (come

gennaio 1558 Giovannantonio si sottoscrive come "milanese intagliatore di camei" (Gaye 1840, III, pp. 10-11, n. 12).

⁵⁵¹ Già la menzione del de' Rossi nella *Nobiltà di Milano* di Paolo Morigia (1595) è tutta giocata sulla perizia dell'intagliatore di cammei, e trascura la produzione medagliistica (Morigia 1619 (1595), pp. 487-488): "Domenico e Giovannantonio Rossi furono nel suo tempo i primi e più rari Milanesi nel lavorare et intagliare camaini ch'avesse la nostra Italia e più oltre".

⁵⁵² Gaye 1839-40, III, pp. 10-11, n. 12; Poggi 1916-18, pp. 41-48; Kris 1929, p. 79, tav. LXXVI, fig. 309; Morassi 1963, pp. 24-25; Piacenti Aschengreen 1968, pp. 144 e 306; Hayward 1976, p. 151; McCrory, in Barocchi *et al.* 1980, pp. 147-148, n. 277 (con regesto documentario); Langedijk 1981-87, I, pp. 504-506, n. 27; Barocchi e Gaeta Bertelà 1993, pp. 8-11, nn. 6-10; Venturelli 1996, pp. 30-31; Casarosa Guadagni 1997, pp. 73-93; Gennaioli 2007, p. 263, n. 252. Le misure attuali della gemma, probabilmente frammentaria, sono di 185 x 165mm.

⁵⁵³ Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 628: "Si adopera ancora oggi ne' cammei Giovanantonio de' Rossi milanese, bonissimo maestro, il quale, oltre alle belle opere che à fatto di rilievo e di cavo in vari intagli, ha per lo illustrissimo duca Cosimo de' Medici condotto un cammeo grandissimo, cioè un terzo di braccio alto e largo parimente, nel quale ha cavato dal mezzo in su due figure, cioè sua Eccellenza e la illustrissima duchessa Leonora sua consorte, che ambidue tengano un tondo con le mani, dentrovi una Fiorenza; sono apresso a questi ritratti di naturale il principe don Francesco con don Giovanni cardinale, don Grazia e don Arnando, e don Pietro insieme con donna Isabella e donna Lucrezia, tutti lor figliuoli, che non è possibile vedere la più stupenda opera di cammeo né la maggior di quella; e perch'ella supera tutti i cammei et opere piccole che egli ha fatti, non ne farò altra menzione, potendosi veder l'opere". Significativo anche il fatto che, a partire dal 1589, il cammeo di de' Rossi fosse accostato nella Tribuna degli Uffizi al cammeo antico raffigurante *Antonino Pio che sacrifica alla Speranza*, oggi al Museo Archeologico di Firenze (Gennaioli 2007, p. 263, n. 252).

Il disegno vasariano che illustra l'invenzione del cammeo (Oxford, Christ Church College) è stato giudicato da Martha McCrory un'opera *d'après* (in Barocchi *et al.* 1980, p. 148, n. 278); eppure esso presenta varianti iconografiche significative: non solo la mano sinistra di Cosimo, la torsione del busto di Garsia, la pelliccia di Eleonora ed il suo *décolleté* in tessuto operato, ma la resa stessa dei volti principali cambia, né si vede perché il pittore aretino avrebbe dovuto riprodurre il gran cammeo reinterpretandolo liberamente. Mi sembra invece più verosimile pensare, col Kris (1929, p. 79), che Vasari avesse fornito il disegno per la composizione, mentre le fisionomie dei personaggi potrebbero essere state desunte da medaglie di Domenico Poggini (in Toderi e Vannel 2000, II, p. 489, n. 1444, e p. 491, nn. 1450-51). Le altre differenze tra il disegno e il calcedonio sono facilmente interpretabili come semplificazioni operate dall'intagliatore, che dovette adattare alla materia disponibile le proposte del disegnatore (si cfr. in proposito anche le osservazioni di Gennaioli 2007, p. 263, n. 252, che trae tuttavia conclusioni diverse). Una "medaglia" (o forse un cammeo) con l'*Allegoria di Firenze*, prevista nel progetto grafico e menzionata nel carteggio con il committente, avrebbe dovuto essere commessa come un tondo nella mano destra di Cosimo I ed Eleonora: la si identifica in genere con il rovescio di una medaglia del Duca realizzata da Domenico di Polo dopo il 1543 (McCrory, in Barocchi *et al.* 1980, p. 150, n. 279; Toderi e Vannel 2000, II, p. 473, n. 1400). Nel 1562, comunque, il progetto primitivo fu abbandonato e de' Rossi si offrì di intagliare un cammeo da inserire nella lacuna (Gennaioli 2007, p. 263, n. 252). Anche l'inserito, valutato come un preziosismo polimaterico, poté forse facilitare l'eliminazione di irregolarità nello spessore e nel colore dello strato bianco.

volle il Gori, che in pieno Settecento ne ricorda ancora l'attività romana in "numismatibus") o addirittura (secondo una congettura del Mariette) formatosi in Toscana⁵⁵⁴.

In realtà, le prime notizie che abbiamo sul de' Rossi non provengono né da Roma, né da Firenze, ma da Venezia, dove Marcantonio Michiel, il quale, visitando nell'agosto 1543 la "casa de messer Michiel Contarini alla Misericordia", notò una "testa in maestà di un vecchio in una ametista di mezzo rilievo, legata in uno anello, e il retratto de messer Francesco Zen in un cammeo, e la corniola intagliata in un altro anello", tutti "de mano de Zuannantonio Milanese, che ora vive in Venezia"⁵⁵⁵. Lo scrittore veneziano precisa inoltre che "el retratto del Zeno" era "tratto de una cera de messer Zuan Falier", artista lagunare di cui conosciamo solo due medaglie fuse e firmate, una delle quali (effigiante Andrea Gritti) risale al secondo decennio del XVI secolo⁵⁵⁶.

Trasferitosi nella città lagunare entro il 1543, Giovannantonio si trovava nel 1544 a Padova, dove era in procinto di partire per Roma con Domenico di Giovanni da Cavino: in un atto notarile pubblicato da Giovanni Gorini due si impegnano, non appena rientrati a Padova, a spartire in parti uguali i proventi di una vendita di monete antiche, medaglie e perle da condurre nella capitale pontificia⁵⁵⁷. Ci sono dunque buone ragioni per pensare che de' Rossi, a differenza di quanto affermano alcuni suoi biografi recenti, ritornasse in Italia Settentrionale e non si trasferisse in quest'occasione alla corte papale, presso la quale avrebbe dimorato soltanto alcuni anni dopo (vi è infatti documentato a partire dagli anni cinquanta). Le competenze del nostro intagliatore, più specifiche di quelle di un semplice scultore, lo portarono a metter a frutto le sue doti di conoscitore di gemme, e l'abitudine al commercio sviluppata in questi primi anni deve averlo facilitato nella scelta di svolgere una carriera itinerante.

Al periodo veneto de' Rossi o forse al suo *entourage* di quel momento sono avvicinabili la medaglia del condottiero veneziano Scipione Clusone e quella, pure anonima, dell'imolese Ottaviano Vestri⁵⁵⁸: entrambe trovano in parte confronto con la medaglia di Vincenzo

⁵⁵⁴ La fortuna della gran cammeo mediceo come meraviglia tecnica è evidente sia per la collocazione museale data al gran cammeo a partire dal 1589 (la Tribuna della Galleria), sia per le menzioni erudite di cui esso fu oggetto tra il XVII e il XVIII secolo: cfr. soprattutto Mariette 1750, I, p. 129; Gori 1767, I, pp. CLV-CLVI (scuola toscana); Orlandi 1719, p. 225. Per la storia della gemma e la sua vicenda collezionistica cfr. McCrory 1997, pp. 159-179 (con bibliografia precedente). Sugli intagli del de' Rossi cfr. anche in generale Mariette 1750, I, p. 129; Gori 1767, I, pp. CLV-CLVI.

Nel contesto della graduale toscanizzazione storiografica del de' Rossi è interessante ricordare la menzione di Giovannantonio da parte del giurista e accademico romano Pietro Leone Casella, che nel 1606 elogia un *Atlante* intagliato in diaspro da Giovannantonio e lo inserisce in un canone di scultori toscani comprendente Donatello, Andrea Sansovino, Bartolomeo Ammannati, Baccio Bandinelli, Simone Mosca e il Giambologna (Casella 1606, pp. 164-165): "Si Roscii inclyta manu / iaspide in tantillula / si sculptum Athlas inspexerit, / non ovum in Ideae Ilio / prolemve bimulam Hectoris / ridebit imparem sibi, / sed hunc gemellum, et gemmaeum, et / excellere artis munere et / maiorem Athlantem Athlantium, / stellis opus mirantibus / dictus probabit Hercule". Il passo fu noto a Venuti 1744, p. XXIII (il quale lo cita in un passo che è alla base della rivalutazione di Giovannantonio come medaglista) ed è segnalato da Agosti 1998, p. 74, nota 106; sul canone di artisti proposto dal Casella si veda Gombrich 1987, in part. p. 230.

⁵⁵⁵ Michiel ed. 1800, pp. 85 e 243, nota 149, dove "Zuannantonio" è identificato dall'editore con la figura nota a Vasari, Mariette e Gori. La puntualizzazione che l'artista "ora vive a Venezia" sembra adombrare una sua precedente attività in un'altra città, forse Padova o Milano.

⁵⁵⁶ Toderi e Vannel 2000, I, p. 232, nn. 624 e 625. Su Giovanni Falier cfr. anche qui il cap. I.1.

⁵⁵⁷ Il contratto, siglato il 27 agosto 1544, nomina "Iohannesantonius de Rubeis ser Dominici habitator Paduae in contrata Burgi Rogatorum" (Gorini 1987, p. 54, n. 4; cfr. anche il documento n. 5 a p. 54, in cui Giovannantonio risulta debitore a Giovanni da Cavino di 35 scudi).

⁵⁵⁸ Per la medaglia di Scipione Clusone cfr. Hill 1915 (2), pp. 65-66 (Maffeo Olivieri); Hill 1920-21, p. 15, n. 60; Voltolina 1998, I, p. 506, n. 478 (anonimo); Toderi e Vannel 2000, I, p. 271, n. 772 (anonimo). Esempolari principali: Attwood 2003, I, p. 234, n. 425 (anonimo). La data "MVLIIII", iscritta nella legenda, è letta da tutta la bibliografia come un errore da emendare con "MDLIIII". Per la medaglia di Ottaviano Vestri cfr.

Bovio opera di De' Rossi; l'*Allegoria di Roma* raffigurata sul rovescio della medaglia di Pio IV presenta infine una stilizzazione analoga delle fiamme⁵⁵⁹.

La prima medaglia firmata del de' Rossi, realizzata forse con scopi promozionali, risale invece al breve pontificato di Marcello II Cervini, che regnò durante il 1555 e fu uno dei più celebri antiquari romani – c'è da credere dunque che egli fosse particolarmente sensibile alle virtù di Giovannantonio⁵⁶⁰. Già una medaglia fusa del tardo Giulio III (1550-50) è però parsa riconducibile alla sua maniera – in tal caso essa anticiperebbe di qualche anno l'arrivo del nostro a Roma⁵⁶¹.

A nostro avviso, tra le possibile giunte legate a questo periodo va annoverata però anche una medaglia di Giovanfrancesco Barengo (1551-55), il cui stile è già stato ricondotto da Vannel e Toderi ad un ignoto artista lombardo⁵⁶². Dal momento che l'effigiato fu Vescovo di Larino, presso Benevento, la città in cui egli posò per de' Rossi deve essere Roma, dove il prelado fu protonotario apostolico sotto il medesimo papa Del Monte e in coincidenza con l'avvio dell'attività romana di Giovannantonio.

Nelle opere databili a questo primo soggiorno, che si protrasse per lo meno fino ai primi anni del papato di Paolo IV, eletto nel 1555, si riscontra ancora un linguaggio accostabile a quello dei plasticatori veneti: si confronti per esempio il ritratto di Vincenzo Bovio, modellato da Giovannantonio⁵⁶³, con la medaglia di Girolamo Grimani o con quella, più tarda, di Zaccaria Dolfin (ritratto con la dignità di cardinal presbitero che ottenne nel 1565)⁵⁶⁴.

Una terza fase dell'artista, fiorentina, può essere individuata nel triennio tra il 1556 e il 1559, durante il quale egli percepì da Cosimo I una pensione di cinquanta scudi, lavorò al gran cammeo già ricordato e realizzò un sigillo in granata per il cardinal Giovanni de' Medici⁵⁶⁵. Altri punti di riferimento per l'attività toscana dell'artista sono offerti dalla

Armand 1883-87, II, p. 220, n. 35 (anonimo); Toderi e Vannel 2000, I, p. 115, nn. 300 e 301 (anonimo lombardo). Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 97, n. 683 (anonimo); Attwood 2003, I, p. 425, n. 1053 (anonimo).

⁵⁵⁹ Per questa medaglia di Pio IV cfr. Toderi e Vannel 2000, II, p. 716, nn. 2245-46; l'attribuzione del rovescio a de' Rossi, respinta da Attwood 2003, I, p. 422, n. 1042, fu suggerita da Venuti 1744, p. XXIII, e poi ripresa da Keary 1883 (1881), p. 61, n. 198, ignorando il precedente settecentesco; il recto cui l'*Allegoria di Roma* è associata è ascripto al milanese da Martinori 1917-30, X, p. 78, e Hill e Pollard 1967, p. 70, n. 370a. All'*entourage* del de' Rossi si lasciano poi ascrivere due medaglie a doppia effigie, quella del veneziano Girolamo Vielmi (1550-60 circa: in Toderi e Vannel 2000, I, p. 271, n. 775, come opera anonima), fusa forse per celebrare al sua successione a Sisto Medici (effigiato al rovescio) nella cattedra di teologia di Padova, e quella di Girolamo Confalonieri, priore dei Crucigeri di Padova, associato nel rovescio al fratello Giovambattista (1557: Toderi e Vannel 2000, I, p. 273, n. 782, pure come medaglia anonima).

⁵⁶⁰ Toderi e Vannel 2000, I, p. 713, n. 2235.

⁵⁶¹ Bibliografia: Toderi e Vannel 2000, II, pp. 713-714, nn. 2231-34. Esemplici unilaterali sono in Armand 1883-87, II, p. 215, n. 8 (anonimo) e n. 7 (variante epigrafica), e in Hill e Pollard 1967, p. 69, n. 369a (de' Rossi). Una medaglia non rinvenuta in collezioni pubbliche (ma illustrata in Regling 1911, p. 25, n. 316) potrebbe anticipare il soggiorno del de' Rossi all'"AN(no) IVBILEI" del 1550, come sostengono Toderi e Vannel 2000, II, p. 713, n. 2231; più incerta la datazione delle altre medaglie di questo Pontefice, una delle quali è però senz'altro del 1554-55 (Toderi e Vannel 2000, II, p. 713, n. 2234).

⁵⁶² Armand 1883-87, III, p. 250, n. A (Bologna, Museo Civico Archeologico); Toderi e Vannel 2000, I, p. 106, n. 254.

⁵⁶³ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 247, n. 26 (attribuisce il pezzo a de' Rossi, seguito da tutta la bibliografia); Toderi e Vannel 2000, II, p. 716, n. 2243. Esemplici principali: Hill e Pollard 1967, p. 70, n. 371; l'esemplare in Toderi e Vannel 2000, II, p. 716, n. 2242, è un ibrido.

⁵⁶⁴ Toderi e Vannel 2000, I, p. 274, n. 784 (come anonimo).

⁵⁶⁵ Il sigillo rimane da identificare tra le due gemme con armi mediche e cappello cardinalizio custodite al Museo degli Argenti: cfr. in proposito McCrory 1997, p. 166, figg. 10-11, e la lettera di Alessandro Valenti a Ferdinando de' Medici del 12 luglio 1560 (in Barocchi e Gaeta Bertelà 1993, p. 10, n. 9): "Ho consegnato subito il granato ovato a Giovanni Antonio, che vi intagli l'arme con il cappello secondo commissione di

medaglia di Enrico II di Valois (1558), che aveva sposato Caterina de' Medici, e da quella unilaterale firmata per il letterato Giovambattista Gelli (†1563)⁵⁶⁶. Al ritratto del Re di Francia è stata poi ricondotta un'agata del Museo degli Argenti derivata dallo stesso modello e intagliata in tutta probabilità dallo stesso Giovannantonio⁵⁶⁷: al di là dell'alto livello esecutivo del pezzo e della sua fedeltà stilistica al prototipo fuso, è infatti assai improbabile che una committenza lontana e di rango regio si rivolgesse a de' Rossi per una semplice medaglia, così come è evidente che a Firenze innumerevoli maestri avrebbero peraltro saputo plasmarla più felicemente. È invece ragionevole pensare che l'ingaggio del milanese prevedesse la realizzazione di un esemplare in pietra dura per i sovrani e di una versione metallica destinata alla corte.

Alla medaglia del Gelli è poi possibile accostare quella di un altro scrittore della cerchia medicea, Ludovico Domenichi (†1564)⁵⁶⁸: questo secondo ritratto presenta infatti il medesimo taglio del busto, una resa simile dei tratti fisionomici e lo stesso andamento nel panneggio, sinuoso sul bordo della cappa e rettilineo all'attaccatura della spalla⁵⁶⁹. Databile tra gli anni cinquanta e il 1564, l'effigie del grande volgarizzatore toscano offre inoltre un possibile aggancio tra le frequentazioni veneziane del de' Rossi ed il suo successo fiorentino: anche il poligrafo proveniva infatti dalla Serenissima, dove si era trasferito da Piacenza nel 1543⁵⁷⁰.

Dal 1560 fino al 1572 de' Rossi fu impiegato stabilmente come incisore delle stampe alla Zecca pontificia: oltre alle precedenti prove romane, nell'assunzione al fianco di un artista molto più dotato come Alessandro Cesati, suo conterraneo, dovettero contare l'appoggio di un papa milanese come Pio IV e la specifica competenza di Giovannantonio come intagliatore. Accanto alle medaglie fuse, del suo periodo romano rimangono infatti un cammeo di Pio IV (Firenze, Museo degli Argenti), un cammeo di Pio V (Paris, Musée du Louvre) e numerose coniazioni monetali o medaglistiche d'apparato, da tempo riconosciute⁵⁷¹.

Una testimonianza sul credito di cui godette la bottega romana di de' Rossi (per la verità, anche a danno dello stesso Giovannantonio) ci viene offerta nel 1565 dall'antiquario

vostra Signoria illustrissima e reverendissima. Me ha promesso mettermi le mani subito e non lassarlo sinché non è fenito, che serrà fra dieci giorni”.

⁵⁶⁶ Toderi e Vannel 2000, II, pp. 714-715, risp. nn. 2239 e 2241 (la n. 2240 è una variante della precedente nell'esergo). Sulla biografia del letterato fiorentino cfr. Angela Piscini, *Gelli, Giovan Battista*, in *DBI*, LIII, 1999, pp. 12-18.

⁵⁶⁷ Il cammeo giunse a Firenze attraverso il legato di Cristina di Lorena: McCrory 1979, p. 514, fig. 56; Gennaioli 2007, p. 261, n. 249. L'attribuzione al de' Rossi, respinta dalla McCrory e da Gennaioli, risale a Kris 1929, p. 171, n. 312.

⁵⁶⁸ Toderi e Vannel 2000, II, p. 494, n. 1461, attribuiscono la medaglia a Domenico Poggini, seguendo la tradizione fissata da Armand 1883-87, I, p. 255, n. 5. Per gli esemplari principali cfr. Rizzini 1892, p. 55, n. 355; Börner 1997, p. 161, n. 690. Tutta la bibliografia sottoscrive l'attribuzione a Poggini.

⁵⁶⁹ I caratteri epigrafici modellati della legenda si ritrovano nella medaglia firmata per Paolo IV (Toderi e Vannel 2000, II, p. 714, n. 2236), la cui didascalia è analogamente compresa tra foglie d'acanto e impaginata lungo un margine inciso. Il rovescio della medaglia di Domenichi trova confronto in quelle di Giulio III (Toderi e Vannel 2000, II, p. 713, n. 2232) e di Enrico II, entrambe fuse dal de' Rossi.

⁵⁷⁰ Per la biografia di Domenichi cfr. Angela Piscini, *Domenichi, Ludovico*, in *DBI*, XL, 1991, pp. 595-600. Se si accetta che la medaglia appartenga al periodo fiorentino dello scrittore, essa andrà collocata dopo il maggio 1553, quando egli, inizialmente accusato di avere diffuso “cose luteriane”, fu infine scarcerato. In tal caso il rovescio farebbe riferimento al volgarizzamento delle *Historie* di Paolo Giovio che Domenichi pubblicò nel marzo dello stesso anno (come suggerito da Gaetani 1761-63, I, p. 333), mentre le “opere maggiori” promesse dal motto potrebbero essere le *Storie della guerra di Siena*, avviate per incarico di Cosimo I al termine degli anni cinquanta e realizzate in più diretta emulazione con lo storiografo comasco.

⁵⁷¹ Sul cammeo fiorentino cfr. Gennaioli 2007, p. 264, n. 253. Sul cammeo con il ritratto di Pio V cfr. Kris 1929, p. 171, n. 311; sull'attività di de' Rossi alla Zecca romana cfr. Bertolotti 1881, pp. 318-321; e Martinori 1917-30, X, p. 83, e XI, p. 67.

Girolamo Garimberti, che nel consigliare Cesare Gonzaga sulla finitura di una “cassetta” cui mancavano alcuni cammei, lo sconsigliò di rivolgersi a “Milano, la quale ha carenza di buoni artefici, per molti che n’abbia in quest’arte”, e gli segnalò piuttosto “un giovine di maestro Giovannantonio de’ Camei, singolarissimo in questa sua professione per l’età sua, non passando deciotto anni et tuttavia migliorando tanto in quest’arte che le cose sue concorrono con quelle del maestro”⁵⁷². Ci sono pochi dubbi sul fatto che l’abile allievo debba essere identificato con Domenico Compagni, detto a sua volta “dei Cammei” ed attivo a Roma come restauratore di monete antiche e come intagliatore⁵⁷³.

Lo stile veneteggianti del de’ Rossi è ormai così isolato nella Roma dell’ultimo quarto del secolo che ci spingiamo ad attribuirgli anche la medaglia del segretario apostolico Filippo Ruis (o Ruiz), un’opera che sposterebbe oltre il 1579 la data ancora incerta della morte di Giovannantonio⁵⁷⁴. Il volto del funzionario trova precisi confronti tra le medaglie papali, il taglio del busto è quello dell’effigie di Paolo IV e l’impostazione del rovescio, circondato dall’iscrizione per 360 gradi, si ritrova nel rovescio modellato per Pio IV⁵⁷⁵.

2. Le origini lombardo-venete del linguaggio del de’ Rossi (e una nota su alcune sue possibili opere glittiche)

La varietà di esperienze che siamo andati tratteggiando non ha giovato all’inquadramento storico di Giovannantonio de’ Rossi, la cui figura – come abbiamo visto – ha lungamente oscillato tra la scuola toscana (cui venne ascritto a partire dal Gori) e quella milanese (alla quale lo riconduceva il Kris). Anche Hill, Pollard, Vannel e Toderi, basandosi sull’identità dei ritrattati, hanno finito per considerare la medaglistica del de’ Rossi un’espressione eminentemente tosco-romana⁵⁷⁶, condannando a rimanere in ombra la formazione settentrionale del milanese, che pure è legata a documentati esordi veneti e dappprincipio si mostra piuttosto continuativa rispetto alla cultura visiva della città di provenienza.

Senz’altro tra i microritratti metallici che abbiamo ascritto al de’ Rossi non si trovano opere riconducibili ai suoi esordi lombardi: egli non risulta neppure iscritto all’università degli orefici milanesi, dove pure la sua famiglia è ben attestata⁵⁷⁷. Tuttavia, il confronto tra i suoi primi rovesci (per esempio quello per Enrico II con *Processione trionfale*) e le medaglie milanesi degli anni trenta può evidenziare quanto ancora legasse Giovannantonio alla plastica lombarda che precedette l’arrivo di Leoni. Un microritratto metallico affine

⁵⁷² Brown 1993, p. 108, n. 92, lettera del 7 luglio (segnalata da Attwood 2003, I, p. 133, nota 18, senza proposte di identificazione).

⁵⁷³ Già Martha McCrory (1987, p. 118), attribuendo a Compagni il cammeo fiorentino con i ritratti affrontati di *Cosimo I ed Eleonora di Toledo* (sul quale cfr. ora Gennaioli 2007, p. 269, n. 261) e datandolo intorno al 1574, ha desunto per vie stilistiche che egli doveva essere stato allievo di Giovannantonio, ma la lettera dell’antiquario Garimberti ce ne fornisce ora una prova documentaria. Sulla biografia di Domenico Compagni (nato in data sconosciuta e morto prima del 18 novembre 1586) cfr. Martha McCrory, in *DBI*, XXVII, 1982, pp. 647-648.

⁵⁷⁴ Bibliografia: Armand 1883-87, II, p. 267, n. 5 (anonimo); Toderi e Vannel 2000, II, p. 820, n. 2585 (anonimo). Esemplici principali: Börner 1997, p. 228, n. 1028 (anonimo); Toderi e Vannel 2003, I, p. 150, n. 1382 (anonimo). La data “1579” è incisa sotto il busto.

⁵⁷⁵ Cfr. Toderi e Vannel 2000, II, pp. 716-717, nn. 2245 e 2250.

⁵⁷⁶ Gori 1767, I, pp. CLV-CLVI; Kris 1929, p. 78; Hill 1920 (2), p. 95 (Hill e Pollard 1978, p. 91); Toderi e Vannel 2000, II, p. 712.

⁵⁷⁷ Nelle matricole degli orefici milanesi risulta un Pietro Paolo de’ Rossi (o Arossi) che fu tesoriere della Scuola di Sant’Eligio nel 1559 ed è documentato fino al 1587: Romagnoli 1977, p. 78 e *ad indicem* (la notizia è ripresa da Venturelli 1996, p. 205).

all'opera di Giovannantonio è per esempio quello anonimo di Giovambattista Castaldo databile intorno al 1551⁵⁷⁸.

A Milano Giovannantonio appartiene insomma per molti versi a un filone artistico autoctono che l'arrivo dei maestri chiamati dai luogotenenti asburgici, Giovanni da Cavino e Leone Leoni, fece improvvisamente apparire desueto. Il trasferimento di Giovannantonio a Venezia, al contrario, lo inserì in un centro artistico in cui era possibile coltivare una maggiore continuità con le sue esperienze figurative precedenti, giacché la norma antiquaria irradiata da Padova non aveva ancora pervaso ogni ambito della produzione scultorea. Aggiornatosi sugli ultimi sviluppi della scultura lombardesca e la prima fioritura della scuola sansovinesca, durante il suo soggiorno veneto de' Rossi maturò uno stile che negli anni successivi avrebbe subito mutamenti non sostanziali.

Nei primi anni cinquanta per la ritrattistica del de' Rossi fu determinante il confronto con Alessandro Cesati e Gian Federico Bonzagna, incisori alla Zecca pontificia rispettivamente dal 1540 e dal 1555, mentre il ritratto di Pio IV, commissionato al de' Rossi per essere posto nelle fondamenta del Palazzo dei Giureconsulti a Milano nel 1561 e pagato nel 1562, tiene ormai conto attentamente di quello fuso nel 1560 da Leone Leoni⁵⁷⁹. La tarda conoscenza dell'aretino sembra offrire un'ulteriore conferma all'ipotesi che Giovannantonio si fosse allontanato precocemente da Milano, città nella quale le sue opere entrarono tardivamente grazie all'appoggio del pontefice di Marignano.

Anche assimilando elementi nuovi nel corso del tempo, de' Rossi rimase però una figura irriducibile, estromessa prima dalla Lombardia, poi dal Veneto, e infine vieppiù isolata a Firenze e a Roma, dove la sua opera metalloplastica, facilmente riconoscibile anche per la sua relativa rozzezza, dovette essere accettata soprattutto per riguardo alle sue doti di intagliatore, incisore di coni e conoscitore⁵⁸⁰.

La partenza di Giovannantonio da Milano e la perdita di sue eventuali opere prime hanno quindi un significato storiografico non trascurabile, perché offrono un riscontro biografico importante a quel fenomeno di discontinuità improvvisa che si coglie a colpo d'occhio nei repertori che illustrano la produzione milanese degli anni quaranta.

D'altro canto, uno sguardo attento ad alcuni cammei correttamente classificati come opere milanesi rivela rapidamente che in questo ambito l'opera di de' Rossi, seppur non riconosciuta, è rimasta almeno nascosta tra quella dei suoi correghionali insubri, perché la glittica lombarda del secondo Cinquecento ha offerto per i suoi intagli dei confronti che le

⁵⁷⁸ La vecchia attribuzione dubitativa a Leone Leoni proposta dal Plon per questa medaglia del Castaldo (Plon 1887, p. 273) si è consolidata senza ragione (Armand 1883-87, III, p. 72, n. R; Mann (1981) 1931, p. 130, n. S352; Johnson e Martini 1995, p. 116, n. 2229; e Toderi e Vannel 2000, I, p. 56, n. 82) fino al recente pronunciamento contrario di Philip Attwood (2003, I, p. 154, n. 171), che la ascrive ad un anonimo. Su questa medaglia torneremo *infra* nel cap. II.4.

⁵⁷⁹ Sull'attività romana di Alessandro Cesati e Gian Federico Bonzagna cfr. Bertolotti 1881, pp. 316-317; sulla medaglia formata dal de' Rossi per Pio IV cfr. Bertolotti 1881, p. 319, e ora Toderi e Vannel 2000, II, p. 716, n. 2247 (con bibliografia). Per la medaglia leoniana di Pio IV cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 57, n. 87.

⁵⁸⁰ Nel valutare la figura di de' Rossi – manifestamente più versato nell'intaglio e nell'incisione dell'acciaio – assumono un valore particolare gli episodi in cui egli tradusse modelli creati appositamente per lui (come nel gran cammeo mediceo e in quello col ritratto di Francesco Zen, realizzato a partire da una cera di Giovanni Falier) o riproducesse medaglie già finite, rilavorandole in misura così ridotta che le nuove opere, una volta identificate come repliche o plagi, non possono fornire indicazione alcuna sullo stile del nostro. Soprattutto nei rovesci, che richiedevano buon disegno, il milanese sembra infatti riutilizzare invenzioni altrui sia in una medaglia di Paolo IV (Armand 1883-87, I, p. 244, n. 7; Toderi e Vannel 2000, II, p. 714, n. 2237) – dove la *Fede*, riadattata appena negli attributi, è un calco esatto della *Pace* creata da Iacopo da Trezzo per Maria di Boemia nel 1551 circa – sia nel ritratto di papa Marcello II, la cui personificazione del *Buon Governo* o della *Provvidenza* (1555) è un'impronta più diffusamente ritoccata della medaglia trezziana di Giovanna d'Austria (1554: cfr. Toderi e Vannel 2000, risp. I, p. 70, n. 126, con attribuzione erronea a Pompeo Leoni, e II, p. 713, n. 2235).

medaglie ambrosiane del medesimo periodo non potevano fornire⁵⁸¹. È quasi sicuramente di Giovannantonio un eccezionale *Ritratto di uomo barbato* su onice grigio-bruna con riporti dorati e smaltati (Milano, collezione privata, già collezione Marlborough) che si lascia accostare così felicemente alle medaglie di Enrico II e Paolo IV da far presumere che essa sia un'opera precedente il soggiorno fiorentino di de' Rossi⁵⁸². Alla maturità di costui va invece ascritto un cammeo con testa virile (London, British Museum) la cui erronea identificazione con il *Focione* di Alessandro Cesati menzionato da Giorgio Vasari ha ritardato sino ad oggi una corretta valutazione stilistica. Già Kris prese però le distanze dall'attribuzione al Grechetto, e nel 1978 Hill e Pollard notarono che essa non trovava nessun appiglio formale: in effetti, i migliori riscontri morelliani con l'onice londinese sono offerti dal *Cosimo I* del gran cammeo mediceo⁵⁸³.

La nostra rassegna su de' Rossi può concludersi infine con una nota documentaria relativa ad un cammeo di Carlo V con *Marte* al rovescio (Firenze, Museo degli Argenti), già attribuito su basi stilistiche dal Kris⁵⁸⁴. Lo stato frammentario del pezzo ci induce ora a identificarlo con un pezzo menzionato da Alfonso del Testa in una lettera a Francesco I de' Medici del 22 febbraio 1585:

Mando a vostra Altezza serenissima [...] il cameo di Carlo Quinto imperatore, fatto mentre che viveva [*scil. ante* 1558], et è compagno di quello che già li mandai in un lapislazzuli di Filippo [il Bello] d'Austria, padre di esso Carlo [...]; sebbene ha un poco di rottura nella testa si può facilmente accomodare⁵⁸⁵.

Il cammeo, già proprietà del Cardinale da Carpi, era passato alla collezione dell'agente romano, che lo aveva donato infine al Granduca di Toscana. La provenienza romana del pezzo e la sua datazione agli anni cinquanta offrono dunque nuovi argomenti per valutare la proposta attributiva del Kris, collocando la realizzazione dell'opera nei primi anni romani di Giovannantonio: tale dato potrebbe infatti giustificare la maggiore crudezza del *Carlo V* rispetto al gran cammeo mediceo. Chi scrive ritiene tuttavia che l'ipotesi che qui sia piuttosto all'opera la bottega di Giovannantonio (o forse un giovanissimo Domenico Compagni) rimanga attualmente la più ragionevole.

II. Pompeo Leoni

1. Una medaglia perduta di Antoine Perrenot de Granvelle

⁵⁸¹ Ad una maniera vicina al de' Rossi, se non alla stessa mano, si lasciano ricondurre anche un cammeo a due facce con busti di *Ercole e Onfale* (Wien, Kunsthistorisches Museum: Eichler e Kris 1927, p. 148, n. 320, tav. XLV) ed un'agata con *Figura femminile* (Firenze, Museo degli Argenti: Kris 1929, p. 142, tav. 181, fig. 618) accostati da Kris e Eichler allo stile di Ottavio Miseroni, ma giustamente ritenuti di mano distinta: tra le opere del de' Rossi essi trovano confronto per la stilizzazione dei capelli e della barba nelle medaglie di Carlo Borromeo e Marcello II e nel cammeo con *Cosimo I e la sua famiglia* (si noti in particolare la resa delle palpebre, del bulbo oculare e della pupilla).

⁵⁸² Il cammeo è illustrato e datato in Hackenbroch 1979, p. 38, fig. 74 e tav. II, che lo attribuisce però a Leone Leoni.

⁵⁸³ Dalton 1915, p. 55, n. 403 (che rifiuta l'identificazione con Focione); Kris 1929, pp. 60, 74 e 170, n. 304; Hill 1920 (2), p. 94 (Hill e Pollard 1978, p. 90). Per il passo in questione cfr. Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 629: "Vedesi ancora molti altri intagli di sua man [*scil. di* Cesati] in cammei [...]; ma quello che passò tutti fu la testa di Focione ateniese, che è miracolosa et il più bello cameo che si possa vedere".

⁵⁸⁴ Kris 1929, p. 80, tav. 78, fig. 315 (de' Rossi); Piacenti Aschengreen 1968, p. 182, n. 981; Valerio 1977, p. 151, n. 122 ("prodotto di bottega, probabilmente milanese"); Gennaioli 2007, p. 265, n. 254 (bottega di de' Rossi). Il modello dell'effigie, non realizzata dal vero, è probabilmente una delle due medaglie leoniane realizzate nel 1541.

⁵⁸⁵ La lettera è pubblicata in Barocchi e Gaeta Bertelà 1993, p. 266, nota al documento n. 196.

Ansioso di lavorare in proprio, Pompeo Leoni (?, 1530 circa - Madrid, 1608) lasciò la bottega milanese del padre Leone a vent'anni o poco più per intraprendere un viaggio a Roma. Compiuta questa esperienza formativa, si mise al servizio del ministro imperiale Antoine Perrenot, al quale era stato raccomandato da una lettera del genitore risalente al 1551⁵⁸⁶. Il testo della missiva (il primo documento pervenutoci su questo singolare figlio d'arte) è assai interessante, perché dimostra che a tale data Pompeo era già considerato da Leone uno scultore esperto:

[Pompeo] servirà ne la vostra presentia [per] rinetar l'ovato che in metalo vi mando⁵⁸⁷; il quale peso de rinetarlo pure lo farà lui, scaricandomene io sopra qualche altra opera. Esso lo farà tanto diligente, che mi avanzerà, et sicuramente vostra Signoria si serva di lui in qualsivoglia cosa de l'arte o grande o picciola, che egli per lo grande acquisto ch' ha fatto, bravamente vi riuscirà⁵⁸⁸.

La prima notizia di un'opera realizzata autonomamente da Pompeo è del 1552, quando il ministro Granvelle comunica a Leone che "la medaglia che [vostro figlio] ha fatto [qui ad Innsbruck] e di che nelle vostre si fa menzione mi piace, per la età sua"⁵⁸⁹. L'effigie del Perrenot, che colloca gli esordi ritrattistici del giovane Leoni presso uno dei più notevoli committenti di opere microplastiche dell'Europa transalpina e al seguito della corte cesarea, non è però mai stata identificata, anche perché la produzione medagliistica di questo artista, dopo l'affondo dato da Eugène Plon (1887), è tornata a destare attenzione solo recentemente e con risultati notevoli, limitati però al suo periodo maturo e ad una prospettiva attribuzionistica⁵⁹⁰.

Ora, tra i ritratti metallici del prelato, un medaglione che rappresenta al rovescio Granvelle nei panni di *Ulisse legato di fronte alle sirene* ha travagliato particolarmente la critica: Plon era propenso a vedervi la mano di Leone Leoni, Simonis chiamò in causa Antoine

⁵⁸⁶ Sulla biografia e l'opera di Pompeo cfr. Plon 1887, in part. 33 e ss. e 322 e ss.; Forrer 1902-30, III, pp. 412-415; Estella Marcos 1993, pp. pp. 133-149; Cano Cuesta 1994, pp. 163-167; W. Cupperi, *Leoni, Pompeo*, in *DBI*, 2005, LXIV, pp. 610-612; Michael P. Mezzatesta, in *DA*, XIX, pp. 203-204. Una giunta all'opera grafica di Pompeo (che consiste di due disegni per il *San Giovanni* e la *Vergine* del *retablo* escurialense conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Firenze) è proposta da Mary Newcome Schleier, in Checa Cremades 1998, p. 541, n. 184, che gli attribuisce un disegno per il cenotafio di Filippo II nella Basilica di San Lorenzo all'Escorial. Sulla collezione madrilena di Pompeo cfr. Helmstutler di Dio 2006, pp. 137-167.

La notizia sui natali milanesi di Pompeo, fornita da Morigia 1595, p. 284, non trova riscontro altrove. Da un documento del 1585 risulta indirettamente l'iscrizione di Pompeo alla Scuola di Sant'Eligio, necessaria per ottenere dopo otto anni di attività orafa la facoltà di esporre l'insegna "della catena", che è descritta in quest'occasione (Romagnoli 1977, p. 157).

⁵⁸⁷ L'ovato bronzeo di Carlo V proveniente dalla collezione Granvelle è custodito al Kunsthistorisches Museum di Vienna: cfr. Planiscig 1924, p. 129, n. 224. È quindi in errore Helmstutler di Dio 2006, p. 138, che crede di identificare l'"ovato" (menzionato anche in una lettera di Ferrante Gonzaga a Granvelle del 14 gennaio 1552 pubblicata dalla stessa Helmstutler di Dio 2006, nell'app. I, 1 della versione web del suo intervento, <http://jhc.oxfordjournals.org>) con la medaglia del prelato fusa da Pompeo. L'interpretazione della studiosa americana va emendata anche in un secondo punto: sebbene Pompeo si recasse a Roma per motivi di studio, nel 1552 Granvelle si trovava in Tirolo, e non nell'Urbe.

⁵⁸⁸ Plon 1887, p. 365, n. 31.

⁵⁸⁹ Plon 1887, p. 268, n. 36. Sull'iconografia medagliistica del prelato sono fondamentali Gauthier 1900 (1), pp. 90-109; Gauthier 1900 (2), pp. 305-351; Bernhart 1920-21, pp. 101-119, e Smolderen 2000, p. 293-315. Sulla medaglia del prelato cfr. Plon 1887, p. 322 (non identificata), mentre un tentativo di associare la menzione epistolare di Granvelle con un tipo esistente è stato avanzato sulla base di un esemplare mediocre (MANM) da Cano Cuesta 1994, p. 193, n. 45; per quel tipo però rimane a nostro avviso convincente l'attribuzione tradizionale a Leone (Toderi e Vannel 2000, I, p. 55, n. 80).

⁵⁹⁰ Cano Cuesta 1994, pp. 163-167.

Morillon, mentre Max Bernhart lo ascrisse a Jacques Jonghelinck, sotto il cui nome è stato mantenuto con nuovi argomenti anche nella recente monografia di Luc Smolderen⁵⁹¹.

Non è mia intenzione rovesciare questa conclusione, ma solo notare che l'attribuzione, così come è stata formulata, non convince del tutto. Il taglio lungo ed ampio del busto, il suo scorcio accentuato e la verticalizzazione impressa al torso da alcune direttrici convergenti, ad esempio, non sono mai attestati nel *corpus* del fiammingo, che mostra scarsa propensione ad innovare le convenzioni rappresentative legate all'impostazione della figura. Anche a voler esaminare dettagli morelliani, in nessuno dei ritratti del prelato fusi da Jonghelinck ritroveremmo il cipiglio aggrottato e concentrato di questo ritratto: nelle proprie opere l'anversate disegnava l'arcata sopracciliare come un'alta parabola, dall'espressione serena e stupita. Il modellato del volto, con la bocca e le narici allineate alla fronte e il naso nettamente profilato, è invece riscontrabile in molte medaglie di Pompeo⁵⁹².

Attenti a distinguere lo stile e soprattutto le peculiarità epigrafiche di Leone Leoni da quelle del fiammingo, Bernhart e Smolderen si sono lasciati infatti sfuggire una possibilità attributiva legata al perduto ritratto granvellano di questo terzo artista: a mio giudizio, Jonghelinck dovette conoscere l'esemplare di presentazione modellato da Pompeo e, su richiesta del committente, lo riprodusse per calco o lo seguì molto da vicino nel diritto della medaglia in questione, personalizzando tuttavia l'opera con la giunta di un rovescio e con una cesellatura tagliente e fitta⁵⁹³.

Il carteggio di Leone Leoni restituisce diversi esempi di questa divisione del lavoro tra un inventore italiano e un esecutore fiammingo – in genere lo stesso Jonghelinck – che realizzava nuove repliche o riadattamenti della medaglia presso Granvelle: grazie all'acribia di Luc Smolderen l'opera dell'anversate si è anzi rivelata recentemente una messe di riduzioni e varianti eseguite a partire da medaglie o cere altrui⁵⁹⁴. Simili casi mostrano tutte le panie offerte dal procedimento di fusione, dalle pratiche di bottega e da un concetto di autografia che molti cataloghi continuano a ignorare: il ritratto in questione va invece classificato come una medaglia fusa e rifinita da Jacques Jonghelinck a partire da un modello unilaterale di Pompeo Leoni limitato al solo recto. L'esigenza di una distinzione fluida tra inventori ed esecutori, già imprescindibile per un catalogo come quello di Leone Leoni, si riaffaccia anche col figlio.

2. Ferrara: la fase giovanile e tre giunte emiliane

⁵⁹¹ La medaglia è pubblicata da Deschamps de Pas 1857, tav. XV. Smolderen 1996, p. 242, n. 22, attribuisce il pezzo a Jonghelinck, ma nota felicemente che si tratterebbe di un'opera prima.

⁵⁹² Il taglio del busto, gli occhi serrati e la forma trapezoidale del cranio sono confrontabili con i tratti corrispondenti nella medaglia di Ercole II, un'opera che Pompeo firmò. L'acconciatura dei capelli è la medesima adottata nel ritratto del principe Carlos, mentre la tunica, scandita da leggere linee artificialmente verticali, è da accostare al rovescio modellato per l'effigie di Juan Honorato, sulla quale cfr. Armand 1883-87, p. 250, n. 1; Plon 1887, p. 324; Toderi e Vannel 2000, I, p. 68, n. 120; esemplari principali: Cano Cuesta 1994, p. 196, n. 50.

⁵⁹³ Per il rovescio si confronti per esempio la medaglia di Granvelle riprodotta in Smolderen 1996, p. 253, n. 34.

⁵⁹⁴ Nella monografia di Smolderen l'elenco di queste riduzioni e varianti, destinato forse a crescere (cfr. in proposito anche il capitolo 2.1), riempie un intero capitolo (Smolderen 1996, pp. 417-428, nn. F1-F14). Da una minuta di monsignor de Granvelle apprendiamo per esempio che nel 1551 egli scrisse a Leone Leoni di queste operazioni di finitura, in certa misura routinarie: "Vi mando una medaglia fusa qui da quella che faceste in cera de la bella Felipina [Welsler], acciò vediate che non ha avuto mala sorte el orefice, il quale ne ha getato alcune mie tanto nette che mi ha fatto stupire" (in Plon 1887, p. 365; per l'effigie citata cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 72). Una lettera dello scultore ci informa invece che per una delle medaglie del prelato (Toderi e Vannel 2000, I, p. 56, n. 81) l'italiano fornì solo i coni e delle prove in piombo, lasciando alla fonderia del Perrenot l'incombenza della stampa seriale e della cesellatura (Plon 1887, pp. 374-375, lettera del 16 ottobre 1555; per la medaglia in questione cfr. anche i capp. I.1 e II.3).

Del ridotto *corpus* di Pompeo Leoni considereremo ora alcune opere precoci, realizzate dopo il suo rientro in Italia (1554)⁵⁹⁵. Esse ci consentono di valutare quanto il credito dimostrato a Pompeo da monsignor de Granvelle avesse trovato riscontro in commissioni principesche prima della partenza dell'artista per la corte reale di Bruxelles (1556). Al contempo, queste prime medaglie danno conto anche di come le menzione generica di Pompeo da parte di Vasari (attenta tuttavia alla produzione di microritratti) non corrispondesse tanto ad una completa estraneità del giovane Leoni al panorama artistico italiano, quanto piuttosto alla mancanza di sue opere monumentali all'interno della Penisola⁵⁹⁶.

L'unica opera firmata dal giovane Leoni prima del 1556 è una medaglia di Ercole II d'Este (1508-59)⁵⁹⁷: essa testimonia un passaggio dell'artista per Ferrara ("1554") di cui né i biografi, né i catalogatori hanno voluto tener gran conto⁵⁹⁸. Eppure già il milanese autore delle medaglie di Francesco d'Este (forse Iacopo da Trezzo) aveva ricevuto committenze in area ferrarese, ed è legittimo sospettare che gli alti *standard* garantiti dalla microplastica milanese fossero stati ricercati dagli stati nord-emiliani a più riprese⁵⁹⁹.

La medaglia in questione, della quale esiste anche una variante scartata in cui il Duca porta una berretta⁶⁰⁰, ci permette di familiarizzare con la stile singolarissimo di Pompeo, caratterizzato da tagli ritrattistici lunghi, proporzioni elegantemente scorciate, rovesci con virtuosistiche posture frontali, trapassi bruschi tra il rilievo stacciato e l'oggetto più schietto, ritmi ellittici e un modellato morbido e poco cesellato.

Due ritratti rimasti anonimi inducono inoltre a ritenere che il soggiorno di Pompeo a Ferrara (necessario per ritrarre dal vero i Duchi, le cui medaglie non derivano da effigi

⁵⁹⁵ La data del rientro di Pompeo Leoni a Milano, finora sconosciuta, si colloca a ridosso di una lettera di Leoni scritta il 14 marzo 1554: lo scultore vi accenna discretamente al fatto che se il prelato avesse congedato il figlio, che nel frattempo doveva avere terminato il piccolo lavoro affidatogli, le statue commissionate a Leone da Carlo V e Maria d'Ungheria avrebbero potuto essere rinettate più velocemente. L'aretino si dichiara certo che il prelato avrebbe inteso il da farsi: "Circa il voler sapere come mi possa risolvere presto del rinettare de le statue di metalo già fondute, non so che responder a vostra Signoria, si non che saran quanto più tosto sarà possibile rinettate, e tanto più presto, quanto non si me mancherà di aiuto, il quale per lo passato è stato debole. Pur, perché mi credo che vostra Signoria illustrissima antivederà a' miei bisogni, come sempre ha fatto, credo che dentro da uno anno potrò darle fornite del tutto" (BPM, ms. II-2270, c. 253r). Il testo della lettera è rimasto inservibile sia a fini catalogici, sia a scopi biografici, perché pubblicato con data errata (1557) da Pérez de Tudela 2000, p. 264, n. II.

⁵⁹⁶ Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 204: "Un figliuolo di costui [*scil.* Leone Leoni], chiamato Pompeo, il quale è oggi al servizio del re Filippo di Spagna, non è punto inferiore al padre in lavorare conii di medaglie d'acciaio e far di getto figure maravigliose. Onde in quella corte è stato concorrente di Giovanpaulo Poggini fiorentino [...]". La produzione medagliistica scompare invece affatto nell'encomio di Trezzo scritto da Paolo Morigia, unico ad avere visto dal vero le statue bronzee del *retablo* del Escorial (1579-90) prima che venissero inviate in Spagna (Morigia 1595, p. 284): "Pompeo suo figliolo [*scil.* di Leone Leoni] nacque in Milano [...]. Cavaliere honorato, è creato statuario del nostro potentissimo Re Catholico; questo non solo è raro, ma divino nelle sue statove, onde nel Scuriale di Spagna si veggono molte statove di bronzo maggiori del naturale, lavorate con grandissima diligenza e maestranza e disegno, e con tanta eccellenza d'anatomia, di gesti, di atti e di panni che veramente paiono vive e moventi".

⁵⁹⁷ Bibliografia: Armand 1883-87, I, p. 250, n. 5; Plon 1887, p. 322, tavv. XXXIX, figg. 4 e 5; Boccolari 1987, p. 136, n. 114 (*ante* 1556); Toderi e Vannel 2000, I, p. 70, n. 124. Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 53, n. 347; Hill 1930, I, p. 206, n. 446; Hill e Pollard 1967, p. 85, n. 446; Pollard 1984-85, III, p. 1266, n. 735; Johnson e Martini 1995, p. 132, n. 2293.

⁵⁹⁸ Plon 1887, pp. 132 e ss., non contempla neppure la possibilità che Pompeo avesse realizzato a Ferrara la medaglia firmata di Ercole II, anche se il padre, che era stato al servizio della Zecca estense negli anni trenta, poteva avere mantenuto contatti a corte nonostante la sua indecorosa fuga da Ferrara (cfr. *supra*, cap. I.1).

⁵⁹⁹ Boccolari 1987, p. 136, n. 114 (con bibliografia), segnala che il rovescio del mezzo scudo d'argento estense, attribuito a Pastorino da Siena e databile nell'anno dei suoi primi pagamenti alla Zecca ferrarese (1554), presenta una figurazione derivata dalla medaglia firmata di Pompeo. Per una sintesi suoi rapporti medagliistici tra Milano e Ferrara nel periodo qui considerato cfr. *infra*, cap. I.7.

⁶⁰⁰ Attwood 2003, I, p. 137, n. 118.

precedenti) sia stato più prolifico di quanto finora sospettato. Entrambi i tipi che ci accingiamo a considerare rappresentano il figlio di Ercole II, Alfonso (1533-97), in epoca anteriore alla sua successione al padre (1554). Il primo, confrontabile con quello di Ercole II sopra citato per il taglio degli occhi, è disegnato applicando gli stessi criteri di proporzione: pupille, zigomi e baffi sono allineati ad una direttrice immaginaria che scende dall'attacco del naso fino al mento, e la testa è alta quasi quanto il busto; la sua struttura modulare e squadrata, già molto evidente nelle ultime medaglie di Leone, è ulteriormente esaltata⁶⁰¹. L'argomento decisivo in favore dell'attribuzione a Pompeo proviene però dalla figura del rovescio, *Fortitudo*, i cui sottili veli sollevati dal vento tracciano lo stesso gioco di pieghe della *Patientia* raffigurata sul rovescio dell'effigie del Duca e della *Charitas* modellata su una medaglia appena più tarda, quella del benedettino Diego de Lerma, databile tra 1556 e 1559 sulla base dei dati forniti dalla legenda⁶⁰².

La fortuna immediata del primo ritratto di Alfonso modellato da Pompeo costituisce una riprova efficace del suo apprezzamento: l'anno seguente ("M. D. LV.") lo stesso Alfonso si fece infatti raffigurare in una medaglia che fu modellata sotto la suggestione iconografica e stilistica del modello offerto da Pompeo⁶⁰³. Il profilo del volto e dell'occhio e la consuetudine di apporre la data sul troncamento del busto e con orientamento opposto alla didascalia rendono verosimile che il pezzo sia di Pastorino, che nel 1554 risulta impiegato presso la Zecca di Ferrara⁶⁰⁴.

Il secondo microritratto di Pompeo, conosciuto in un solo esemplare unilaterale, potrebbe essere una prova scartata⁶⁰⁵: l'attribuzione a Pastorino Pastorini con la quale è noto, accolta dubbiosamente da Boccolari, Vannel e Toderi, discende da un'affinità stilistica effettiva, ma il taglio del busto, il panneggio del paludamento, l'impaginazione del tondello, i caratteri epigrafici, la stilizzazione dei lunghi ciuffi sulla nuca e l'evidenza dell'ossatura all'interno del setto nasale e della mascella conducono a Leoni figlio⁶⁰⁶. Anche questa terza medaglia di Alfonso è stata presa a modello da Pastorino in un ritratto firmato ("1554")⁶⁰⁷: viste le consuetudini imitative del senese (con le quali abbiamo già preso confidenza nei capitoli dedicati a Leone e Iacopo da Trezzo), la data potrebbe essere prudentemente

⁶⁰¹ Bibliografia: Armand 1883-87, II, p. 193, n. 2 (anonimo); Boccolari 1987, p. 148, n. 126 (anonimo: riferisce il rovescio con *Firmitudo* alle prove di resistenza offerte dal principe durante la partecipazione alla battaglia di Amiens e la conquista del castello di Renty); Toderi e Vannel 2000, I, p. 400, n. 1186 (anonimo). Esemplari principali: Armand 1883-87, II, p. 193, n. 2 (già Paris, Coll. Vasset); Attwood 2003, I, p. 150, n. 170 (attribuisce ad anonimo lombardo e riconosce l'affinità stilistica con la medaglia di Alfonso de Guevara, che crediamo di Pompeo Leoni: cfr. *infra*). Rispetto alla descrizione fornita da Toderi e Vannel sulla base di una scadente copia seriore, l'esemplare BML inv. A 170a, permette di precisare che la didascalia non è "AE. XXI", bensì "A(nno)R(um) XXI" e che la *Firmitudo* del verso non è appoggiata a una roccia, ma ne sostiene sul dorso il peso.

⁶⁰² Bibliografia: Toderi e Vannel 2000, I, p. 69, n. 122. Esemplare: Cano Cuesta 1994, p. 19, n. 52.

⁶⁰³ Cfr. in particolare la medaglia del senese Giovambattista de' Vecchi, datata "1555" e firmata "P": Toderi e Vannel 2000, II, p. 400, n. 1187.

⁶⁰⁴ Sulla biografia e l'opera di Pastorino cfr. qui il cap. I.7. Il modello offerto dalla medaglia di Pompeo fu inoltre riutilizzato dal senese anche in un secondo ritratto estense più piccolo (d. 40mm) che gli è tradizionalmente riconosciuto (lo si trova schedato in Toderi e Vannel 2000, II, p. 607, n. 1860).

⁶⁰⁵ Iscr. r/: "ALF [triangolo] ESTEN [triangolo e testa] FERR [id.] PRINCEPS". Bibliografia: Hill 1920-21, p. 17, n. 82 (riferisce di una precedente attribuzione a Domenico Poggini); Müller 1921-22, p. 41, n. 2 (Pastorino); Boccolari 1987, p. 151, n. 131 (data intorno al 1556 e attribuisce a Pastorino); Toderi e Vannel 2000, II, p. 608, n. 1863 (riferiscono con dubbi a Pastorino e datano 1554). Esemplari principali: Hill 1920-21, p. 17, n. 82 (coll. priv.).

⁶⁰⁶ Nel catalogo di Pompeo i confronti più diretti sono la medaglia di Ercole II e quella firmata di Ferdinando Castaldo (morto nel 1563): su quest'ultimo tipo cfr. Armand 1883-87, I, p. 249, n. 1; Plon 1887, p. 323; Toderi e Vannel 2000, I, p. 71, n. 132. Il triangolo interpuntivo si ritrova anche nell'iscrizione della statua autografa di Filippo II (Aranjuez, Palacio Real) scolpita da Pompeo nel 1556 e attribuita da Sancho 1994, p. 79.

⁶⁰⁷ Toderi e Vannel 2000, II, p. 607, n. 1862.

assunta come un *ante quem* per la medaglia di Pompeo, nella quale non compare ancora la lunga barba della versione derivata.

All'attività di Pompeo in Emilia può essere infine collegata anche la medaglia di Lucia dell'Oro in Bertani. La costruzione modulare del volto squadrato ed il busto alto e rastremato della poetessa bolognese sono facilmente riscontrabili in tutta la produzione giovanile del nostro; ma sull'autografia dell'opera (che non offre possibilità di confronto risolutive con quelle di paternità accertata) preferirei non pronunciarmi qui in maniera risoluta: rimane infatti possibile che qualche altro artista si sia lasciato sedurre dalla maniera del giovane Leoni⁶⁰⁸. L'elemento più interessante di questo pezzo consiste piuttosto nel suo stretto rapporto con due precedenti di Leone Leoni: per il recto, la medaglia di Ippolita Gonzaga (1549-50 circa)⁶⁰⁹; per il verso, la raffigurazione con *Le tre Grazie* ed amorini che accompagna il microritratto dell'imperatrice Isabella d'Aviz (1545-49)⁶¹⁰.

3. Le medaglie italiane di Pompeo

Stilemi come l'accentuazione degli *hancements*, l'assottigliamento delle figure e la concentrazione di fitti panneggi attorno a gesti da enfatizzare consentono anche di precisare i termini dell'esperienza visiva italiana di Pompeo. Partito da una formazione che possiamo immaginare vicina alle espressioni più recenti della scuola giuliesca di Mantova⁶¹¹, nel suo viaggio romano il giovane Leoni si concentrò soprattutto sulla produzione di Francesco Salviati, la cui svalutazione critica otto-novecentesca, come è noto, non corrisponde affatto all'importanza riconosciutagli dai suoi contemporanei: il successo che le sofisticate invenzioni del Salviati incontrarono nel mondo delle arti congeneri (testimoniato anche, come vedremo, da una medaglia pontificia di Alessandro Cesati, per la quale il pittore fiorentino disegnò il rovescio con *Alessandro Magno che si inginocchia davanti al sommo sacerdote*) fu infatti affiancato da una loro precoce fortuna a stampa⁶¹². La lezione di virtuosismo impartita dai panneggi serrati di Cecchino e dai suoi drappi librati fu insomma disponibile sotto forma di incisione già dalla metà del secolo, e probabilmente contribuì non poco ad orientare le successive scelte figurative di Pompeo: anche quando lo scultore scelse di riadattare invenzioni altrui (come la *Pazienza* vasariana per il rovescio di Ercole

⁶⁰⁸ Bibliografia: Armand 1883-87, II, p. 219, n. 28 e III, p. 268, n. k (anonimo); Toderi e Vannel 2000, I, p. 453, n. 1367 (anonimo). Esemplici principali: Hill 1930, I, p. 221, n. 486 (anonimo italiano del terzo quarto del secolo XVI); Hill e Pollard 1967, p. 94, n. 486; Attwood 2003, I, p. 297, n. 698 (anonimo, "in Emilian style").

⁶⁰⁹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 70.

⁶¹⁰ Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 57. Sono particolarmente eloquenti le varianti iconografiche del rovescio rispetto al modello: la medaglia della Bertani mostra un netto allungamento delle tre figure centrali, il cui rimodellamento rispetto al verso leoniano è dimostrato dalla scomparsa del seno della *Grazia* sinistra, ora occultato dal braccio della compagna. Il putto a sinistra si pone maggiormente di scorcio, ruotando il busto di tre quarti, è virtuosisticamente scoperto ed è abbellito da un ricciolo frontale. L'esergo è ricavato più in basso, e anche il modellato delle *Grazie* pare essere stato sottoposto a sottili sottolineature: la figura a sinistra sostiene dei fiori sciolti e non un serto, mentre ai piedi degli amorini mancano le ceste di fiori. Si noti peraltro che il soggetto delle *Tre Grazie* fu impiegato da Pompeo in una medaglia perduta commissionata da don Carlos d'Asburgo (Martín González 1991, p. 72) e basata forse su di una matrice preesistente.

⁶¹¹ Cfr. per esempio le prime stampe di Giorgio Ghisi da Giulio Romano (*IB*, XXXI (XV, 4), a cura di Suzanne Boortsch e John Spike, risp. pp. 18 e 21, nn. 11 e 14).

⁶¹² Possibili punti di contatto tra l'opera di Salviati e la formazione di Pompeo sono costituiti dal frontespizio per la *Vita di Maria Vergine* di Pietro Aretino, dedicata alla Marchesa del Vasto (1539), ma anche dalla stampa di Nicolas Beatrixet col *Sacrificio di Elena* (1553) e da quella, anonima, col *Massacro dei Niobidi* (1541): le si veda risp. in Alessandro Cecchi, Catherine Monbeig-Goguel e Philippe Costamagna in Monbeig-Goguel 1998, p. 326, n. 135; p. 312, n. 129, e p. 208, n. 205 (dove l'incisione è attribuita a Girolamo Faccioli). Sullo straordinario cenacolo di artisti riuniti dalla committenza degli Avalos negli anni milanesi torneremo nel cap. II.4.

II) o di giocare la carta delle deduzioni iconografiche colte (l'*Apollo* per la medaglia firmata di don Carlos, seppure stilizzato assai liberamente, rielabora un tipo antico), egli privilegiò temi affini alla ricerca formale tosco-romana di Salviati, ivi compresa la squadratura delle teste che abbiamo già avuto modo di osservare⁶¹³.

Il pittore di punta della Roma degli anni cinquanta dovette peraltro conoscere personalmente la famiglia dei Leoni, presso cui fece tappa a Milano durante il suo viaggio in Francia nel 1557. Già dagli anni quaranta, del resto, Salviati intratteneva rapporti cospicui con l'editoria veneziana e la cerchia dell'Aretino, che lo aveva segnalato a Leoni padre in una celebre lettera del 1539 che abbiamo già ricordato⁶¹⁴. Abbiamo inoltre avuto modo di notare che la conoscenza delle prime opere romane di Salviati pare rintracciabile anche nelle medaglie di Leone Leoni maturo.

L'accostamento a Francesco Salviati ci aiuta anche a comprendere come negli anni cinquanta l'opera medagliistica di Pompeo fosse quanto di più sfolgorantemente aggiornato e formalmente romanizzante si potesse concepire nella microplastica padana, e non stupisce che lo stesso padre Leone ne risultasse stimolato: confrontando la medaglia di Ercole II con quella del rivale Ferrante Gonzaga, realizzata e consegnata da Leone nel 1556⁶¹⁵, si coglie infatti come lo scultore aretino abbia adottato un taglio del busto inusualmente aggettante, seguendo le suggestioni prodotte dall'opera del figlio anche nelle proporzioni ingigantite della testa, impaginata per la prima volta a cavallo della didascalia.

Alla luce di questo rapporto, forse non univoco, vale la pena di riflettere anche su di un'opera di paternità più incerta come la medaglia raffigurante Francesco Ferdinando d'Avalos (1531-70), terzo marchese di Pescara e secondo governatore milanese di quel casato (1568-71)⁶¹⁶. Il ritratto, menzionato in una lettera di Leone Leoni del 15 marzo 1561 al ministro Granvelle, gli è stato finora attribuito senza ulteriori verifiche:

Le medaglie son quattro ch'io mando a vostra Signoria: il Pontefice [Pio IV, 1561], Michelagnolo [Buonarroti, 1561], il Signore Marchese et il Duca di Sessa [Consalvo Hernández de Córdoba, 1561][...] Il Marchese è l'originale, rovescio non s'è fatto, le due d'argento per la faccia sono assai nette. La piccola di piombo è di mano d'uno ma[estro] eccellente [...]⁶¹⁷.

Quand'anche si identifichi il "Marchese" con Francesco Ferdinando, come appare probabile dato che egli era appena divenuto Governatore di Milano, rimangono aperti due ordini di problemi. Per quanto riguarda l'attribuzione del recto, il modellato del volto e

⁶¹³ Il rovescio con la *Pazienza* (come ha notato Waldman 1994, pp. 53-63) deriva molto fedelmente da un'invenzione vasariana, ma l'*Apollo*, messo in relazione dallo stesso studioso con il *Paride giudicante* di un celebre sarcofago a Villa Medici (Bober e Rubinstein 1986, pp. 149-150, n. 119), vale solo come riferimento iconografico. L'affinità tra lo stile di Salviati e l'interpretazione di quel nudo antico data da Pompeo può essere colta confrontando la medaglia di don Carlos con il bozzetto michelangiolesco per un *Giovane nudo* (Firenze, Casa Buonarroti) che dovette colpire sia Cecchino, sia Pompeo: cfr. Michel Hochmann, in Monbeig-Goguel 1998, pp. 102-104, nn. 11-12.

Per la medaglia firmata di don Carlos cfr. Armand 1883-87, I, p. 249, n. 2; Plon 1887, p. 323; Toderi e Vannel 2000, I, p. 69, n. 123. Esemplici principali: Herrgott 1742, p. 173, n. 1, tav. XXXVII, fig. 1 (variante con iscrizione "F . POMP . 1557"); Pollard 1984-85, III, p. 1267, n. 737; Cano Cuesta 1994, p. 198, n. 51; Johnson e Martini 1995, p. 131, n. 2290; Marina Cano Cuesta, in Checa Cremades 1998, p. 556, n. 199; CMP, AV tiroir 1/51, s.n. (ae, es. d'epoca, buono, d. 65mm, sp. 2,2-5mm, 69,49g, 180°).

⁶¹⁴ Lettera di Aretino a Leone Leoni dell'11 luglio 1539 (Aretino 1997-2002, II (1542), p. 128, n. 118).

⁶¹⁵ Toderi e Vannel 2000, I, p. 57, n. 85. Per due documenti relativi alla commissione e alla consegna della medaglia cfr. Cupperi 2002 (1), pp. 83-124 e p. 105, nn. 1 e 2.

⁶¹⁶ Bibliografia: Plon 1887, pp. 269-270 (Leone Leoni); Armand 1883-87, III, p. 66, n. C (variante epigrafica); Toderi e Vannel 2000, I, p. 58, n. 88 (Leone Leoni). Esemplici principali: Plon 1887, pp. 269-270 (Milano, Biblioteca Ambrosiana); Armand 1883-87, III, p. 67, n. E (KMW); Johnson e Martini 1994, p. 117, n. 2232 (Leone Leoni); Attwood 2003, I, p. 110, n. 59 (Leone Leoni); CMP, AV n. 984 (ae, patina marrone scura, forato e seriore, d. 62mm, sp. 1,2-3,5mm, 0°).

⁶¹⁷ In Plon 1887, p. 383, n. 74.

soprattutto delle ciocche presentano alcune tangenze con il ritratto leoniano di Ferrante Gonzaga (1556), cioè con la fase in cui l'opera medaglistica matura del maestro si avvicina a quella del figlio desumendone i busti più lunghi, l'impaginazione della testa oltre il bordo dell'iscrizione e le leggende a 360 gradi. Nondimeno, i caratteri epigrafici e il taglio sinuoso e appuntito della corazza rimangono nuovi al catalogo dell'aretino. In secondo luogo nel rovescio, aggiunto dopo il 1561, esiste un'indubbia affinità tra il panneggio spezzato e mobile del mantello di *Minerva* quello della statua dell'infanta Giovanna d'Asburgo scolpita da Pompeo Leoni (Madrid, Real Monasterio de las Descalzas Reales, 1571)⁶¹⁸; l'opera medaglistica di Leone non presenta esempi simili, anche se la sua statua di Ferrante Gonzaga (Guastalla, Piazza Mazzini), modellata in questi anni⁶¹⁹, rivela in lui un'evoluzione formale simile a quella mostrata dal figlio. Si tratta dunque dell'estrema facies stilistica di Leone, sollecitato dalle Fiandre via lettera, o piuttosto intervenne Pompeo dalla Spagna? Se la prima ipotesi rimane la più probabile, la seconda non può essere scartata.

La medaglistica italiana di Pompeo Leoni ci restituisce insomma un artista di primo rango, capace di assimilare con voracità sintesi raffinate dello scenario figurativo toscano-romano e di condizionare in misura notevole il lavoro del padre: già nel 1552 Leone, sensibilizzando il Perrenot al "grande acquisto" che Pompeo aveva fatto nella sua arte, aveva profetizzato che l'allievo lo avrebbe presto "avanzato"⁶²⁰. A maggior ragione, anche una figura duttile e ricettiva come Pastorino Pastorini, attentissima alla produzione di Leone durante tutti gli anni quaranta, guardò poi a Pompeo nel corso degli anni cinquanta. L'allontanamento del giovane artista da Milano non fu dunque una periferizzazione, ma la conseguenza di una ricerca figurativa che ambiva ad orizzonti più ampi di quelli concepibili nello scenario della scultura e della committenza lombarda. Consapevole delle proprie possibilità, Pompeo si sprovvincializzò allo scopo di aggiornare quei plurimi riferimenti visivi che avevano fatto la fortuna del genitore: da tali esperienze discende anche il credito di cui avrebbe goduto come scultore, agente artistico e conoscitore di Filippo II.

4. Note sul periodo spagnolo di Pompeo (1556-1608)

Il trasferimento a Bruxelles (poi a Valladolid) e le nuove incombenze di statuario di corte, nelle quali subentrò al padre (1556)⁶²¹, non paiono aver arrestato del tutto l'attività medaglistica di Pompeo. A differenza di quanto sappiamo di Leone, il figlio mantenne una cospicua attività orafa anche all'apice della propria carriera, come dimostra il perduto crocifisso in oro smaltato commissionatogli dal principe Carlos e valutato nel 1569⁶²². Anche l'unica opera glittica firmata da Pompeo Leoni, un'agata con una *Concordia* placcata in argento (Wien, Kunsthistorisches Museum)⁶²³, risale probabilmente a questo periodo, ma sappiamo anche di un suo specchio in cristallo di rocca per la principessa

⁶¹⁸ Sulla tomba di Giovanna di Portogallo rimangono fondamentali Plon 1887, pp. 334-335, e Babelon 1913 (1), pp. 307-316; Proske 1956, p. 12.

⁶¹⁹ Sulle fasi della complessa gestazione del gruppo statuario cfr. Cupperi 2002 (1), pp. 94-102.

⁶²⁰ Plon 1887, p. 365, n. 31.

⁶²¹ Nel 1556 conduce a Bruxelles i ritratti asburgici fusi in bronzo dal padre a Milano e non ancora compiuti (le figure intere di Carlo V che calca il Furore, Isabella, Filippo II, Maria d'Ungheria, un busto dell'Imperatore e un bassorilievo perduto con il profilo dell'Imperatrice), ma anche un busto marmoreo finito di Carlo V (conservato come i precedenti al Museo del Prado di Madrid: cfr. *supra*, cap. I.1); con essi è la prima scultura autonoma di Pompeo, la statua marmorea di Filippo II già ricordata, che verrà terminata nel 1568 (Aranjuez, Palacio Real). Sulla scia di queste buone prove le statue di Leone vennero affidate a Pompeo per essere portate a compimento in Spagna. Dal 1557 Pompeo diviene dunque scultore reale e risulta attivo prima alla corte di Valladolid, presso Maria d'Ungheria, e poi a Madrid, presso Filippo II.

⁶²² I relativi documenti sono pubblicati in Plon 1887, p. 393, nn. 84-86, e Martín González 1991, p. 69. Cfr. anche Coppel Aréizaga 2001, p. 80.

⁶²³ Schedata e riprodotta da Maria Luisa Tárraga, in Urrea 1994, p. 134, n. 13.

Giovanna (1563), di un perduto zaffiro inciso (1583) e di un ritratto di Filippo II che egli donò a Ferdinando I de' Medici (1588)⁶²⁴: a fronte dell'esiguità della produzione microplastica di Pompeo appare evidente che le opere con cui egli nel 1557, secondo le parole del padre, andava "servendo quei signori e signore con accuratezza" dovevano essere soprattutto intagli e oggetti di piccolo formato⁶²⁵; persino a Milano, da cui rimase assente per poco meno di tre decenni, egli mantenne l'iscrizione all'università degli orefici fino al 1585. In questa prospettiva considererei anche l'ipotesi che altre opere glittiche, per esempio il cammeo col *Giudizio di Paride* di Vienna (Kunsthistorisches Museum), siano da ascrivere al nostro⁶²⁶.

Mentre numerose commissioni per statue funebri e *retablos* impegnavano la vasta bottega⁶²⁷, la produzione medagliistica dell'italiano, limitata a commesse della famiglia reale e del suo più stretto entourage, si mantenne rarefatta e innovativa sia nella tipologia dei busti, sia nella qualità disegnativa, sbrigliata su tondelli di grande formato: ne sono un esempio le due medaglie sopravvissute tra le quattro – due con ritratto di don Carlos (una delle quali è perduta), due con quello del suo istitutore Juan Honorato (una delle quali, non rintracciata, lo ritraeva come vescovo) commissionate a Pompeo dall'infante di Spagna⁶²⁸.

Alla seconda metà degli anni cinquanta è riconducibile una medaglia di Carlo V già convincentemente attribuita a Pompeo da Marina Cano⁶²⁹. È forse possibile identificare con questa medaglia l'ultima di quelle contenute in una teca lignea portatile che Carlo V tenne con sé nel monastero di Yuste fino alla morte: in tal caso l'opera in questione dovrebbe essere datata al 1556 o poco prima, dato che essa compare già nell'inventario dei beni imbarcati per la Spagna insieme all'Imperatore⁶³⁰. Artefice e committente concepirono una medaglia adatta ad affiancare il ritratto del principe Filippo realizzato nel 1549 da Leone Leoni e tale da non sfigurare accanto all'artificioso busto cesareo elaborato nella medaglia del 1550, ai quali la nuova immagine avrebbe dovuto essere accostata nella teca.

Una medaglia di Giovanna d'Asburgo, diversa da quella che abbiamo nuovamente attribuito a Iacopo da Trezzo ed eseguita quando Giovanna era già vedova, cioè dopo il 1554, è già stata accostata a Pompeo Leoni da Ernst Kris⁶³¹; all'*entourage* artistico dei

⁶²⁴ Sulle prime due opere cfr. Plon 1887, pp. 317-321; Hayward 1976, pp. 197-198; Venturelli 1996, p. 57. Una lettera di ringraziamento per la gemma intagliata da Pompeo fu inviata da Ferdinando de' Medici il 19 gennaio 1588: cfr. Barocchi e Gaeta Bertelà 2002-, I, p. 320, n. 23. Il ritratto, portato da un figlio dello scultore, potrebbe essere un cammeo, ma non è identificato.

⁶²⁵ Lettera di Leone al Perrenot del 29 giugno 1557, in Plon 1887, p. 80, n. 62; cfr. anche Martín González 1991, pp. 39-40.

⁶²⁶ L'intaglio (Eichler e Kris 1927, tav. 24, n. 180), che presenta panneggi assai vicini a quelli delle medaglie di Pompeo, è riprodotto come opera anonima da Venturelli 1996, p. 90, fig. 1.

⁶²⁷ Recenti sintesi sulle numerose opere devozionali e funerarie che videro il coinvolgimento di Pompeo in Spagna sono raccolte da Estella Marcos 1993, pp. 133-149; Estella Marcos 1994 (1), pp. 29-62, ed Estella Marcos 1994 (2), pp. 105-139; sul ruolo di Pompeo nella realizzazione del *retablo* escurialense cfr. soprattutto Cano de Gardoqui y García 1994, pp. 358-363.

⁶²⁸ Martín González 1991, p. 71. Sulle medaglie di Carlos e Juan Honorato sopravvissute cfr. *supra*.

⁶²⁹ Bibliografia: Van Mieris 1732-35, III, p. 299 (ibrido con rovescio araldico); Armand 1883-87, III, p. 238, n. G (anonimo); Cano Cuesta 1994, p. 196, n. 49 (attribuisce la medaglia a Pompeo Leoni, ma non distingue il tipo originale da quelli ibridi ivi catalogati alle pp. 194-195, nn. 47 e 48); Toderi e Vannel 2000, I, p. 68, n. 117 (Pompeo Leoni). Esemplari principali: Armand 1883-87, III, p. 238, n. G (già coll. Rossi); Regling 1911, p. 51, n. 625 (erroneamente identificato con Armand 1883-87, II, p. 180, n. 1); Bernhart 1919, p. 89, n. 218 (Innsbruck, già coll. Enzenberg), dove però l'illustrazione è erroneamente associata a un'altra medaglia (p. 79, n. 176); Álvarez-Ossorio 1950, p. 120, n. 155 (Leone Leoni), p. 118, n. 148, e p. 122, n. 157 (ibridi).

⁶³⁰ Un estratto del primo inventario fu pubblicato da Pinchart 1856, pp. 227-229; per il secondo cfr. Gachard 1858, II, pp. 80-93, n. 90. Cfr. anche *infra*, cap. II.2. La datazione proposta trova conferma anche nell'età avanzata dell'effigiato e nel soggetto del rovescio, l'impresa "VIRTVTIS PRAEMIVM VIRTVS".

⁶³¹ Bibliografia: Herrgott 1752, p. 115, n. 114, tav. XXVII, fig. 114; Kris 1923-25, pp. 163-166. Esemplari principali: Herrgott 1752, p. 115, n. 113, tav. XXVII, fig. 114 (KMW, ag fuso, unilaterale); Álvarez-Ossorio

sovrani riconduce anche una medaglia di Alfonso de Guevara già attribuita a Pompeo Leoni da Leonard Forrer, ma trascurata da Vannel e Toderi e data per anonima da Philip Attwood⁶³². Va infine ascritta al nostro anche la medaglia di Francesco de Moncada (1569-1653), figlio del generale Antonio, principe di Paternò e Duca di Montalto: il giovane siciliano dovrebbe essere stato ritratto durante un soggiorno alla corte di Spagna, che era spesso scelto come forma di debutto e di candidatura ad incarichi militari⁶³³.

Come già il padre, la figura del giovane Leoni –che riassumeva in sé le abilità del ceroplasta, dell'orafo, dell'intagliatore e dello scultore monumentale versato nella lavorazione del legno, del marmo e del bronzo –operò una nuova sintesi della tradizione artistica italiana e la propose in Spagna alle autorità politiche asburgiche. Il suo linguaggio finì così per rivestire un ruolo centrale anche per l'arte della corte castigliana, nella quale rinnovò gradualmente tutti i generi e le tecniche. Con Pompeo Leoni la corte di Madrid entrò nel Seicento all'insegna della cultura italiana, e ne mantenne viva una vena asciuttamente aulica che non lasciò traccia alcuna nella plastica lombarda, segnata per tutto l'ultimo quarto del secolo XVI dalla cifra di Annibale Fontana.

III. Alessandro Cesati e dintorni

Accanto al comasco Guglielmo della Porta (Porlezza, 1515ca. - Roma, 1577) – col quale si è voluto identificare l'autore di una medaglia che ritrae Pio IV (1564 circa), oggi avvicinata piuttosto alla maniera del bolognese Girolamo Faccioli⁶³⁴ –, merita di essere menzionata la

1950, p. 96, n. 327. La medaglia deriva probabilmente da un ritratto di Antonio Moro (Prado 1990-96, I, p. 478, n. 1792) e, come spesso succede nel catalogo del nostro scultore, è unilaterale: entrambe le circostanze riducono consistentemente le possibilità di confronto, e l'ipotesi avanzata dallo studioso austriaco rimane l'unica sostenibile a partire da argomenti formali, come l'impaginazione e la distribuzione del rilievo. Un terzo ritratto della Principessa, pure risalente alla vedovanza, è stata illustrato da Franz van Mieris in una stampa cui non pare corrispondere nessun esemplare sopravvissuto (Van Mieris, 1732-35, III, p. 346, s.n., ad annum 1554; Armand 1883-87, II, p. 16, si riferisce all'incisione dello studioso settecentesco). Il taglio molto basso della figura, la sua impostazione piramidale e la spalla destra che aggetta a ridosso del margine del tondello riconducono a Pompeo Leoni, e più precisamente alle medaglie di Juan Honorato e del Lerma. Per il precedente trezziano cfr. supra il cap. I.2. Toderi e Vannel 2003, I, p. 56, n. 492, attribuiscono a Pompeo anche il rovescio (v/: MAIORA · A · · CONCORDIBVS") di un ibrido che reca i ritratti iugati di Massimiliano e Maria d'Asburgo, ma le condizioni dell'esemplare non solo tali da consentire giudizi risolutivi.

⁶³² Armand 1883-87, III, p. 282, n. J; Forrer 1902-30, III, p. 414 (attribuisce a Pompeo Leoni). Esemplari principali: Attwood 2003, I, p. 153, n. 167 (anonimo, ma "the obverse is redolent of Galeotti", and the portrait also comes close to that artist's work").

⁶³³ Bibliografia: Armand 1883-87, II, p. 277, n. 2 (anonimo); Toderi e Vannel 2000, I, pp. 64-65, n. 112 (attr. a Iacopo da Trezzo). Esemplari principali: Rizzini 1892, p. 107, n. 759 (anonimo, variante senza data del tipo schedato in Armand); Álvarez-Ossorio 1950, p. 109, n. 403 (anonimo); Pollard 1984-85, III, p. 1452, n. 854 (anonimo); Attwood 2003, I, p. 161, n. 201 (anonimo, "Milanese in style"); Toderi e Vannel 2003, I, p. 54, n. 474 (Iacopo da Trezzo). Per l'attribuzione dovrebbero essere eloquenti il confronto del volto con l'effigie firmata dell'infante Carlos e l'accostamento tra la figura del rovescio con la *Giustizia* rappresentata sul rovescio del ritratto di Francisco Hernández de Lievana, pure autografo (sul quale cfr. Armand 1883-87, I, p. 250, n. 8; Plon 1887, p. 324; Toderi e Vannel 2000, I, p. 72, n. 134; per gli esemplari principali: Cano Cuesta 1994, p. 201, n. 53; Johnson e Martini 1995, p. 133, n. 2295; CMP, AV n. 968, ae, es. seriore da es. forato, patina marrone, mediocre, d. 57,4mm, sp. 3,3-5,5mm, 5°). Si notino però anche le somiglianze epigrafiche e l'impaginazione della figura nel rovescio, disposta lungo l'intero diametro del tondello e posata su un piano prospettico che crea un sensibile oggetto proprio lungo il bordo.

⁶³⁴ La medaglia è stata attribuita a Guglielmo della Porta sulla base di confronti con alcuni rilievi da Leithe-Jasper 1972, pp. 329-335, ma la proposta non ha trovato seguito: Tuttle 1987, p. 330, e Toderi e Vannel 2000, I, p. 436, n. 1302, la ascrivono dubitativamente a Girolamo Faccioli, che in quegli anni era attivo alla Zecca bolognese; sull'attività di Faccioli presso la Zecca bolognese cfr. anche Tumidei 2002, pp. 64-67 e le schede alle pp. 123-142 (per la medaglia in questione, ascritta dubitativamente al Faccioli, p. 141, n. 9). Sull'opera di

figura di Alessandro Cesati, detto il Grechetto per la nazionalità cipriota della madre⁶³⁵. L'influenza esercitata sull'iconografia pontificia da questo lombardo emigrato (il cui nome fu però dimenticato dall'erudizione milanese sino alle ricerche parmensi e romane di Amadio Ronchini e Antonino Bertolotti) corrisponde alla centralità di cui godette, in quanto medaglista, nelle *Vite* vasariane del 1550 e del 1568⁶³⁶.

Senz'altro però i natali ambrosiani di Cesati, complice il suo precoce trasferimento alla corte romana (1532) e poi a quella parmense (1546), non corrispondono ad un bagaglio figurativo nettamente norditaliano: piuttosto, essi documentano la predominanza degli incisori subalpini all'interno delle principali zecche della Penisola. È un fatto però che, esclusi alcuni intagli firmati⁶³⁷, la celebrata opera glittica di Alessandro sia rimasta nascosta tra le opere lombarde della metà del secolo, con le quali si apparenta in effetti sia per i procedimenti tecnici, sia per la rigorosa ispirazione antiquaria. È questo il caso di uno straordinario cammeo raffigurante una testa di *Giove* e rimasto sinora anonimo (Milano, coll. privata), ma classificato come opera 'milanese' sulla base della sua montatura smaltata⁶³⁸: in quest'opera la virtuosistica resa della peluria rinvia alla corniola con *Enrico II* dell'Hermitage (che Cesati firmò)⁶³⁹, mentre le fattezze del volto trovano riscontri palmari nella famosa medaglia di Paolo III (ascritta al Grechetto da Vasari, che la sentì elogiare da Michelangelo)⁶⁴⁰ e nelle medaglie con effigi antiche attribuite all'intagliatore farnesiano (si vedano in particolare quella di *Priamo e Alessandro Magno*)⁶⁴¹.

Ma evocare i fasti del Cesati in questo capitolo non serve solo a sottrarre alla produzione milanese alcune gemme il cui filologismo antiquario mal si concilia con lo spirito che Leoni infuse nella plastica del ducato asburgico dopo il 1542: bisogna infatti sottolineare che, lasciando precocemente la Lombardia, nelle sue prime opere lo scultore mantenne vivo un linguaggio che in patria sarebbe sopravvissuto quasi fino all'arrivo di Leoni. Ne è un esempio una medaglia di Alessandro Farnese databile tra il 1535 ed il 1550 e contesa in passato tra Alessandro Cesati e Guglielmo della Porta⁶⁴²: alcuni isolati stilemi del rovescio hanno indotto Werner Gramberg a ipotizzare l'intervento del secondo⁶⁴³, ma l'iscrizione "A(ΛΕΞΑΝΔΡΟΣ) Ε(ΠΟΙΕΣΕ)" incisa sotto la spalla trova riscontro in altre medaglie del Grechetto e in alcune sue gemme⁶⁴⁴, e pare derivare dal conio originale: la difformità dell'effigie rispetto alla produzione successiva del Grechetto deve essere interpretata come un indizio di precocità, giacché, oltre che a fra Guglielmo, essa può essere accostata alla maniera di Giovannantonio de' Rossi e ad alcune medaglie lombarde di livello qualitativo inferiore, come quella della duchessa Cristina (1533?)⁶⁴⁵.

Guglielmo della Porta, e in particolare sulla tomba di papa Pio IV, si vedano almeno Gramberg 1984, pp. 253-364, e Thoenes 1990, pp. 130-141 (con bibliografia precedente).

⁶³⁵ Ronchini 1864, p. 251-261 (con bibliografia precedente); Bertolotti 1881, pp. 316-318; Supino 1906, pp. 155-156; Martinori 1917-30, X, pp. 67-83; Habich 1924, pp. 116-117; Kris 1929, pp. 74-75; George F. Hill, *Cesati, Alessandro*, in Thieme e Becker 1907-50, V-VI, pp. 313-314 (con bibliografia); Silvana Balbi de Caro, *Cesati, Alessandro*, in *DBI*, XXIV, pp. 229-230.

⁶³⁶ Toderi e Vannel 2000, II, p. 659, n. 2052. Il passo di Vasari su Alessandro (1966-87, IV, pp. 628-629) è stato già analizzato nell'*Introduzione*.

⁶³⁷ Kris 1929, p. 170, nn. 299-301.

⁶³⁸ Hackenbroch 1979, pp. 40-41, tav. IV, fig. 78 (con bibliografia).

⁶³⁹ Kris 1929, p. 170, n. 299.

⁶⁴⁰ Toderi e Vannel 2000, II, p. 659, n. 2052. Il passo di Vasari su Alessandro (1966-87, IV, pp. 628-629) è stato già analizzato nell'*Introduzione*.

⁶⁴¹ Toderi e Vannel 2000, II, risp. p. 672, n. 2103, e p. 673, n. 2105; sulle medaglie con ritratti antichi attribuite al Grechetto cfr. soprattutto Hill 1910-11 (2), pp. 267-268.

⁶⁴² Toderi e Vannel 2000, II, p. 659, n. 2053.

⁶⁴³ Gramberg 1960, p. 42, nota 27; l'attribuzione è raccolta anche da Leithe-Jasper 1972, p. 332.

⁶⁴⁴ Toderi e Vannel 2000, II, p. 667, n. 2082, e le gemme citate *supra*.

⁶⁴⁵ Toderi e Vannel 2000, I, p. 102, n. 235.

Poi, verso la fine del papato farnesiano (1534-1549), i crescenti contatti con Roma ampliarono i riferimenti culturali di Alessandro senza mai avvicinarlo per questo né al Leone Leoni romano, né ai nuovi sviluppi della medaglistica lombarda: i nudi affusolati e tenui dei conii del Grechetto, memori delle più complesse invenzioni parmigianinesche, vengono affiancati piuttosto da nuove soluzioni, salviatesche, che trovano spazio soprattutto nelle medaglie fuse⁶⁴⁶.

⁶⁴⁶ Il rovescio con *Alessandro Magno* per la medaglia di Paolo III, più volte citata, si basa per esempio su di una sanguigna del Salviati che raffigura il sommo sacerdote (Houston, collezione privata) ; una stampa del monogrammista "I. R. S." riproduce inoltre l'intera invenzione, come segnala Alessandro Nova, in Monbeig-Goguel 1998, pp. 60-69 e nn. 111-112.

Cap. I.6. Presunti lombardi: la questione della 'scuola milanese' in area veneta ed emiliana

Questo capitolo su Antonio Abbondio (1538-91) e su Anteo Lotelli (attivo tra Lombardia e Savoia nell'ottavo decennio del XVI secolo) costituisce l'anello conclusivo della nostra panoramica sulla medaglistica milanese, o per meglio dire quello periferico. Esso tratta infatti di due artisti associati in genere alla "scuola" di Milano o all'ambito lombardo, ma che per cultura figurativa sono al contrario riconducibili ad aree limitrofe.

Nel caso di Abbondio, alcuni punti di contatto formale con l'opera di Leone Leoni e di Iacopo da Trezzo hanno finito per includere un artista nativo di Riva del Garda nella 'scuola' dello scultore aretino (Fabriczy). Autori come Hill e Pollard attribuiscono ad Abbondio perfino una gioventù o dei natali lombardi, stabilendo con ciò una perfetta simmetria rispetto a quanti (i Leoni, il Nizolla, Anteo Lotelli) avevano effettivamente preso le vie del nord a partire da Milano, dove probabilmente Antonio non soggiornò mai⁶⁴⁷.

Il fatto che tra le opere di Abbondio e Lotelli figurino microritratti di personalità milanesi o spagnole ha inoltre indotto la critica a immaginare per entrambi gli artisti una formazione nel capoluogo lombardo che non ha invece nessun riscontro documentario: la vicinanza stilistica di Antonio con i medaglisti milanesi (che non riguarda invece Lotelli) andrà piuttosto spiegata alla luce della diffusione delle loro opere presso collezionisti e committenti dell'area veneta, ferrarese e tridentina.

I. Antonio Abbondio

La vicenda di Abbondio è stata però ricostruita con chiarezza solo per il periodo della sua maturità, cioè quando, nell'ultimo terzo del XVI secolo, il trentino fu ricercato dalle principali corti mitteleuropee e realizzò cere, medaglie e placchette per mecenati come Massimiliano II d'Asburgo, Rodolfo II, Mattia d'Austria e Guglielmo di Baviera⁶⁴⁸. Sulla

⁶⁴⁷ L'inclusione di Antonio Abbondio tra i medaglisti milanesi si deve a Fabriczy 1904 (1903), pp. 200-210; e a Hill 1920 (2), p. 102 (Hill e Pollard 1978, p. 99). I natali trentini dell'Abbondio furono documentati da Giuseppe Gerola in una pubblicazione di scarsa diffusione (Dworschak 1958, pp. 9-17). Sulla biografia di Abbondio cfr. Francesco Rossi, *Abondi, Antonio*, in *DBI*, I, pp. 57-58; Federico Cessi, *Abondi, Antonio*, in *AKL*, I, pp. 151-153; e John Graham Pollard, *Antonio Abondio*, in *DA*, I, p. 35. Una bibliografia ragionata degli studi abbondieschi è fornita ora da Dušková 2003, pp. 46-52.

⁶⁴⁸ La memoria della condizione privilegiata di Abbondio, "contrefaiteur" cesareo come Leone Leoni, è tramandata innanzitutto dalle sue firme sui ritratti di importanti cortigiani viennesi e praguesi. Della sua fisionomia di allora si conserva persino un ritratto su medaglia realizzato in suo onore da colleghi ammiratori o della sua stessa bottega (Toderi e Vannel 2000, I, p. 163, n. 43), ed è grazie ad una sua effigie a stampa sul tipo dei *virii illustres*, dovuta al bulino del connazionale Martino Rota (1574, München, K pferstichkabinett, con legenda "M . D . LXXIIII / ANTONIVS ABVNDIVS / ANNO SVAE AETATIS / XXXVI"), che conosciamo i suoi natali altrimenti oscuri, da collocarsi intorno al 1538 (cfr. *IB*, XXXIII (XVI, 2), a cura di Henri Zerner, 1979, p. 64, n. 56). Sulla produzione medaglistica di Abbondio alla corte austroboema cfr. soprattutto Habich 1929-35, II, 2, pp. 525-534, nn. 3586-3626, tavv. CCCXXII e CCCXXXIII, Zdenka Mikov , in Fu ikov  1997, pp. 488-492, nn. II.80-99, e Toderi e Vannel 2000, I, pp. 160-174; per le placchette cfr. Fries 1925-26, pp. 126-128, Bange 1922, II, p. 122, nn. 925-927; Planiscig 1919, pp. 195 e ss., nn. 425-427; Weber 1975, I, pp. 284-286, nn. 646-650, e Karl Schulz, in Fu ikov  1997, p. 488, nn. II.76-78; sulle monete e gli intagli derivati da modelli abbondieschi cfr. Schulz 1989-90, pp. 155-159. Le opere ceroplastiche di Abbondio sono schedate da F. Dworschak, in Habich 1929-35, II, 2, pp. 502-505 (*Massimiliano e Maria d'Asburgo*, SMM; r/ *Massimiliano d'Asburgo*, v/ *Victoria Dacica*, KMW) Kris 1928 (1), pp. 391-393 (*Massimiliano e Maria d'Asburgo*, *Figura femminile ignota*, Milano, Pinacoteca

trama evidente di questa attività le ricerche archivistiche moderne hanno potuto ordire per il periodo rudolfino un tessuto documentario di pagamenti e riconoscimenti, infittire la biografia dell'artista di spostamenti e incontri, e recuperare infine alla storia anche le circostanze dimesse delle sue esequie, celebrate nel 1591⁶⁴⁹.

A chi abbia invece voluto indagare la formazione di Antonio (che pare essersi compiuta tra gli anni cinquanta e il 1566 per impulso di committenti italiani), dopo qualche *trouvaille* nella sua terra d'origine non è rimasto che ricostruire l'invisibile scia iniziale del suo percorso artistico sulla base delle opere più tarde.

Non solo, dunque, non abbiamo prova che Abbondio abbia avuto rapporti diretti con la città ambrosiana, ma la sua stessa collocazione all'interno della 'scuola' milanese appare oggi discutibile. Ripercorrere le tappe di questa singolare vicenda critica può allora essere utile sia per comprendere l'inflazione che ha investito l'etichetta di "scuola milanese", sia per aggirare alcuni *empasse* attributivi attraverso nuove proposte. Il catalogo di Antonio Abbondio è infatti di grande interesse per comprendere quali fattori abbiano avvicinato la produzione medagliistica delle regioni contigue a quella di Milano, creando una sorta di retorica che unificò la microplastica dell'Italia settentrionale attorno ad alcune tipologie e ad alcuni modelli ritrattistici, senza sfociare tuttavia in una lingua franca.

1. La fortuna seicentesca: scenari oltralpini

Il recupero biografico di Antonio Abbondio, partito precocemente dalla *Teutsche Academie* di Joachim von Sandrart (1675), passò attraverso l'erudizione di antiquari e conservatori (Marquand Herrgott, Heinrich Bolzenthall, Joseph Bergmann), offrendo infine materia di esercizio a quelle illustri personalità (Max Bernhart, Ernst Bange, Georg Habich, Ernst Kris e Fritz Dworschak) che durante la prima metà del XX secolo diedero alla *Kleinplastik* una storia formale basata soprattutto sulle collezioni mitteleuropee (nelle quali l'opera del nostro medaglista è tuttora ben rappresentata). La fortuna critica del trentino, privilegiato per fattori geoculturali e per la sua vasta influenza figurativa e tecnica sul Seicento austroungarico, può essere quindi assunta come un indice significativo dello stato della materia.

Nell'economia del primo volume della *Teutsche Academie* l'Abbondio (che per un errore viene chiamato Alessandro come il figlio) si offre come testa di ponte di una tradizione plastica e glittica di forte rilevanza per le aree germaniche, vuoi perché alimentata dai creatori delle *Schatzkammern* di Praga e Monaco, che per Sandrart furono importanti punti di riferimento storiografico, vuoi perché sentita come affine alle tradizioni formali che l'autore stesso intendeva accreditare: la *Vita* di Abbondio è infatti montata assieme a quelle di Dionisio e Ferdinando Eusebio Miseroni, italiani emigrati nell'area dell'Impero, e

Ambrosiana); Mann (1981) 1931, p. 173, n. 434 (*Ernesto d'Austria*, London, Wallace Collection); Schottmüller 1933 (1913), p. 196, n. 8278 (*Mattia I d'Asburgo*: SMB, mentre è da rifiutare l'attribuzione già incerta del pezzo ivi schedato a p. 197, n. 7919); Dworschak 1958, pp. 94-95 (*Carlo d'Austria e Maria di Baviera*, New York, già Gould Collection), Péter 1988, p. 109, nn. 338-339 (*Alfonso II d'Este e Barbara d'Austria*, Budapest, Iparművészeti Múzeum); ma cfr. anche Lightbown 1970, parte I, pp. 51-52, e per alcune cere della scuola abbondiesca, Holzhausen e Watzdorf 1931, pp. 235-240. Più problematiche le attribuzioni proposte da Pope-Hennessy 1964, pp. 556-559, nn. 594-598 (*Filippo e Carlos d'Asburgo*; *Ignoto*, già ritenuto *Charles de Berlaymont*, VAM). È oramai rifiutata la proposta di Gerola 1932, pp. 91-102, che ascriveva al trentino un ritratto di Francesco I de' Medici (Firenze, Museo del Bargello) ricondotto più convincentemente a Pastorino da Berti 2002 (1967), pp. 66-67.

⁶⁴⁹ I documenti riguardanti l'attività austro-boema di Antonio Abbondio sono raccolti da Zimmerman 1888, pp. CXXII-CCXXII, nn. 5033, 5064, 5105, 5117, 5190, 5257, 5308, 5322, 5376, 5406, 5435, 6442, 5499; Kreytzi 1894, pp. IX-XLI, nn. 11568, 11570, 11603, 11617, 11623, 11626, 1640, 11653, 11654, 11666, 11671, 11775; Dworschak 1928, pp. 107-117, cui vanno aggiunti i recenti ritrovamenti in Hilda Lietzmann 1989-90, pp. 327-350, relativi al soggiorno bavarese dell'artista. Per uno studio di caso è dedicato alla medaglia abbondiesca del vescovo Jan Kálef da Šroněk 2007, pp. 131-135.

compare non lontano dalla biografia di transalpini come Adriaen de Vries, imbevuto di cultura artistica italiana grazie alla sua attività presso i Leoni, ma anche per incoraggiamento di un mecenate come Rodolfo II⁶⁵⁰. Nell'*Academie* Antonio Abbondio è parte di un gruppo preciso di artisti, che hanno ormai tramandato il loro linguaggio ad una generazione successiva ed autoctona, rendendo possibile il sorgere di manifatture artistiche locali.

Sandrart dovette apprendere di Antonio attraverso la conoscenza diretta del figlio Alessandro (1570 circa -1648), che aveva visitato Norimberga nel 1614 e aveva ritratto il pittore tedesco in medaglia nel 1640⁶⁵¹. Questo pallido spunto offrì il punto di partenza a un'oscura *Vita* di Antonio, opportuna nell'insieme dell'opera per suturare la generazione di Michelangelo alle origini dell'arte rinascimentale praghese; un tassello siffatto permetteva peraltro di individuare *tout court*, con una prosopopea, l'inventore della ceroplastica policromata⁶⁵². Come si è detto, nell'*Academie* Antonio era però chiamato Alessandro *senior* (forse sulla scorta della sigla "AA" da lui usata su alcune medaglie) e sull'opera del fantomatico medaglista non veniva spesa parola. Aneddoti fittizi riconducevano la sua prima attività del protagonista alla Firenze granducale: 'Alessandro *senior*', nobile fiorentino, era stato allievo di spicco del sommo Buonarroti, e una replica della sua *Natività*, inviata "dal Granduca di Firenze" a Rodolfo II d'Asburgo, motivava la sua chiamata a Praga e l'attenzione dell'imperatore. L'opera di Antonio Abbondio non addita insomma una formazione medaglistica norditaliana, ma rimanda piuttosto alla Toscana di Vasari, e Francesco I, contraltare ideale delle manifatture rudolfine⁶⁵³.

2. Questioni erudite e scrutini formali: la proliferazione della scuola milanese

⁶⁵⁰ Sul periodo italiano di Adriaen de Vries cfr. ora Mulcahy 1999, pp. 46-51, e la preziosa appendice documentaria ivi fornita alle pp. 293-294. Sui ritrattisti della Praga rudolfina cfr. p.e. Schütte 1988, pp. 575-596; e Larsson 1997, pp. 122-129. Il concetto storiografico di una "scuola di Praga", che proprio da Sandrart prende le mosse, è discusso in riferimento ad Antonio Abbondio e ai diversi artisti attratti da Rodolfo II da DaCosta Kaufmann 1988, pp. 36-56.

⁶⁵¹ Il ritratto di Sandrart è in Habich 1929-35, II, 2, p. 532, n. 3621, tav. CCCXXXIII, fig. 13 (BML), e risale al 1640. Così come appare ne *L'Academia tedesca dell'architettura, scultura et pittura* (Sandrart 1675, p. 341) il rapporto dell'autore con Alessandro Abbondio ("Ich mit ihme viel Jahr in vertraulicher Freundschaft gelebet") vuole essere nel contempo una garanzia sulle informazioni e un modo per accreditare un profilo accademico di artista nobile, facondo e cortese, cui evidentemente anche l'incisore aderisce. Cfr. anche l'*Eingangssrede* dedicato all'arte transalpina, a p. 212 (I, parte II, libro III): "Wie ich ferner solches nicht wenig zu danken habe dem berühmten Alexander Abbondio zu München, der vor sich selbst sehr nachforschend in seiner Jugend gewesen und von denen alten Teutschen alles selbst fleissig erfahren, gesehen, und von seinem alten Vatter, einem curiosen kunstreichen Mann, vernommen, und ich also durch allerley dergleichen Mittel unsere Teutsche Kunstmahlere nach Möglichkeit dergestalt zusammengebracht, dass andere nach mir die fortsetzung gar leichtlich zu Werke richten können". Di Antonio Abbondio Sandrart non conosceva invece né l'effigie su metallo, né quella a stampa, che avrebbe altrimenti utilizzato per precisare i dati anagrafici a sua disposizione e arricchire la raccolta di *images artificum* dell'*Academie*. Aveva però ammirato una sua *Natività* in cera che rimane da identificare, e la sua descrizione del pezzo ne apprezza la carnosità delle figure, la giustezza del dettaglio e della tinta, la profonda costruzione prospettica e la ricca invenzione di animali, paesi e caseggiati in scorcio.

⁶⁵² La stessa inclusione della ceroplastica nella sezione dell'*Academie* dedicata alla scultura seicentesca, se da un lato la univa alla statuaria (il legno e l'avorio di Georg Petel, il bronzo di Adrien De Vries, il marmo e soprattutto lo stucco di Alessandro Algardi), dall'altro la accostava all'intaglio su vetro come un'invenzione recente e quasi tedesca, obliterando i precedenti padani del genere.

⁶⁵³ In tal senso è centrale anche l'importanza attribuita alla ceroplastica, un ambito nel quale l'opera di Antonio Abbondio si ricollegava ad una tradizione tedesca preesistente ("in seinem Bildern, Historien und Contrafäten, so er [Alessandro *iunior*] in Wachs erhoben in natürlich gebührenden farben zu verspühren war, dass es ihme nicht wol bald einer gleich gethan = non images tantum humanas et icones viventium, sed et historias...": Sandrart 1675, p. 341, e Sandrart 1683, p. 339; cfr. Lightbown 1970, parte II, pp. 37-38, e Böll 1977, pp. 443-444).

Dopo l'inclusione di numerosi tipi abbondieschi nelle varie *histoires metalliques* asburgiche (di norma senza attribuzione, anche nei casi in cui le sigle autoriali venivano copiate nelle illustrazioni)⁶⁵⁴, l'attività del trentino non entrò nemmeno nella *Storia della scultura in Italia* di Leopoldo Cicognara, e il primo tentativo di tradurre la biografia tradizionale di Abbondio in un *corpus* di opere significative risale all'opera di Bolzenthall (1840), che costituisce anche il primo tentativo di tracciare una storia del genere medaglia⁶⁵⁵.

Qui le informazioni fornite da Sandrart venivano seguite fedelmente e nei dettagli, ma la verifica autoptica sollevava dubbi onomastici. Le medaglie della corte di Massimiliano II e Rodolfo, firmate "AA" e "AN AB", offrivano infatti nuovi argomenti a un'obiezione già avanzata da Stefano Ticozzi su basi meramente erudite: non due Alessandri, ma un Alessandro e un Antonio si erano successi come ritrattisti della corte di Praga⁶⁵⁶. Antonio, ritenuto il figlio del fiorentino sorto tra le pagine della *Teutsche Academie*, tornava autore di medagliette, medaglie e cere individuate sulla base delle iscrizioni autoriali, dell'identità austroboema degli effigiati e di una tangibile omogeneità stilistica.

Nel 1844 ad avanzare un vero saggio di catalogo e a tentare un'articolazione cronologica fu Joseph Bergmann⁶⁵⁷. Dopo estese ricerche biografiche sulle personalità ritratte da Antonio lo studioso considerò a scopo documentario anche le sigle autoriali, e il vaglio delle medaglie contrassegnate lo indusse in particolare a individuare due *corpora* distinti sulla base delle iscrizioni "AA" e "AN AB": considerate come iniziali e nel contesto di uno stile unitario, le due abbreviazioni non evocavano due artefici diversi, ma permettevano per la prima volta di accostare sotto lo stesso nome un gruppo cospicuo di medaglie.

Mentre il catalogo dell'artista progrediva, i dati biografici tradizionali, alimentando un'ipertrofia di profili fittizi, rimanevano invece il principale ostacolo al lavoro dei conoscitori. Nel corso del XIX secolo, infatti, la figura di Antonio Abbondio venne ulteriormente sdoppiata: da un lato, sulla scorta delle ricerche di Ticozzi e Bolzenthall, era stato creato un nuovo Antonio privo di catalogo, figlio di un Alessandro fiorentino che era stato ceroplasta per Rodolfo fino al 1606; dall'altro un documentato Antonio Abbondio (detto l'Ascona) e il presunto figlio omonimo, cioè il medaglista ritratto da Rota, erano stati associati come discendenti di una schiatta milanese⁶⁵⁸.

La labirintica moltiplicazione dei profili biografici si accompagnò però ad una vera novità: il rinvenimento della sigla "AN . AB" sul recto della medaglia di Niccolò Madruzzo (†1570) svelò infatti la possibilità che Abbondio fosse stato attivo già in Italia. Da un lato, le medaglie dei Madruzzo suggerirono a Bergmann che la famiglia del cardinal Cristoforo, Governatore di Milano tra 1555 e 1557, si fosse orientata per la propria committenza sul capoluogo lombardo; dall'altro, lo stile di questa medaglia giovanile mostrava in effetti un forte debito rispetto a quella che si andava definendo come la scuola milanese di Leone Leoni: dai due indizi si volle desumere che negli anni cinquanta, mentre l'aretino andava ritraendo Ippolita Gonzaga vedova e il padre Ferrante (1547-54), Antonio doveva essere stato suo allievo. Come prova materiale della loro collaborazione veniva addotta una

⁶⁵⁴ Van Mieris 1732-35, II, p. 80.

⁶⁵⁵ Bolzenthall 1840, pp. 166-169.

⁶⁵⁶ Ticozzi 1830-32, I, p. 19, s.vv. *Abbondio Alessandro* e *Abbondio Antonio*, fu il primo a sostenere che Antonio fosse figlio di Alessandro.

⁶⁵⁷ Bergmann 1845, pp. 1-25.

⁶⁵⁸ Lo stesso Antonio sarebbe stato fratello di Alessandro il Giovane, la personalità documentata da Sandrart che aveva lasciato a Monaco di Baviera un'opera statuaria in cera, il *Vesperbild* della Chiesa della Trinità. Nel frattempo Alessandro il Giovane aveva assunto persino tratti fisionomici: Georg Christoph Kilian (1707-1781) aveva infatti inciso un suo ritratto (München, Graphische Sammlung) derivato, forse indirettamente, dalla medaglia di Antonio, ma con leggenda "Alexander Abundius Florent(inus), discipulus Michel Angel(is) [...], celebrem ad finem saeculi XVI [...]", tutte informazioni desunte da Sandrart.

seconda versione della medaglia di Niccolò (in realtà un ibrido), nella quale il rovescio ricalcava la *Gigantomachia* realizzata da Leoni per la medaglia di Carlo V d'Asburgo del 1549⁶⁵⁹.

Quale significato dare allora alle differenti sigle con cui l'autore aveva contrassegnato le proprie opere? Una delle medaglie con iniziali "A A" note a Bergmann, quella di Carlo duca di Stiria, recava nella leggenda l'indicazione "1567", mentre la variante "AN AB", attestata undici volte in medaglie datate dall'iscrizione, compariva dal 1572 al 1587⁶⁶⁰; altri dodici tipi recavano la stessa forma di abbreviazione senza indizi cronologici: apparve dunque naturale considerare opere mature quelle di questa seconda serie, legata a personalità della corte asburgica, e ritenere la 'firma' "AA" una forma giovanile⁶⁶¹.

L'accostamento alla scuola milanese (favorito anche dal corposo volume che Eugène Plon aveva dedicato a Leone Leoni nel 1887) si dimostrò fortunato, e nel 1907 Karl Domanig mise in evidenza la continuità privilegiata tra l'opera lombarda di Iacopo da Trezzo e le prime prove di Antonio Abbondio: un'osservazione che avrebbe avuto un cospicuo peso operativo sulle attribuzioni della generazione successiva⁶⁶².

Infatti, mentre le indagini archivistiche restituivano a Antonio Abbondio un profilo biografico unitario e i corretti natali, la ricognizione delle grandi collezioni e l'accertamento della bontà degli esemplari ampliavano progressivamente il suo catalogo⁶⁶³. Nel repertorio sistematico redatto da Fritz Dworschak sotto la direzione di Georg Habich (1934), il punto fermo per la ricostruzione dell'opera di Abbondio giovane diventò la medaglia di Iacopo Antonio Boncompagni di Sora, datata "1561" sulla legenda e attribuita con solidi argomenti stilistici⁶⁶⁴. Il legame con Bologna del personaggio effigiato, figlio naturale del futuro Gregorio XIII, diede poi motivo di includere in questa fase italiana giovanile la medaglia di Caterina Riva ("AN . AB"), precedentemente ricondotta da Bergmann al soggiorno tirolese dell'artista, ma ora identificata con un personaggio emiliano soprattutto sulla base di considerazioni formali (o più precisamente di taglio) che fecero immaginare la prima formazione d'Abbondio a contatto col Bombarda⁶⁶⁵. La medaglia del Boncompagni recava

⁶⁵⁹ La precocità della medaglia di Niccolò Madruzzo rispetto a quelle asburgiche portò Bergmann a suggerire per essa il nome di Antonio il Vecchio, cioè dello scultore detto l'Ascona, autore dei telamoni di Casa Leoni a Milano (1560-63); sorse così immotivatamente una terza figura di Antonio medaglista che, nonostante i chiarimenti offerti in merito da Max Rosenheim e George F. Hill (1907, pp. 141-147), si è trascinata fino al catalogo di Cesare Johnson e Rodolfo Martini (1988, pp. 21-27), offrendo un ulteriore argomento fallace in favore dell'associazione tra l'Antonio Abbondio di Riva ed un presunto magistero leoniano diretto. Sulla storia delle ulteriori confusioni tra l'Ascona e l'allievo di Guglielmo della Porta Giovannantonio Rizzi da Viggiù, entrambi talora affrettatamente identificati con Antonio Abbondio, cfr. Agosti 1996 (1), pp. 177-182. Per una bibliografia aggiornata sulla medaglia cfr. *infra*.

⁶⁶⁰ Sulla medaglia di Carlo di Stiria cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 161, n. 423.

⁶⁶¹ Sulla base delle sigle, e ormai a prescindere da un vaglio formale, il catalogo di Antonio Abbondio crebbe nella voce relativa del Forrer (1902-30, I, p. 14), dove le iniziali "AA" inducono a includere tra le opere di Abbondio medaglie come quelle di Antonfrancesco Doni e Guido Panciroli, poi ricondotte ad Agostino Ardeni da Rosenheim e Hill 1907, pp. 141-150.

⁶⁶² Domanig 1907, pp. 40-43.

⁶⁶³ Allo biografia di Abbondio furono dedicati gli studi di Bergmann 1846, pp. 43-44; Fiala 1909 (il cui regesto è compendiato nella recensione di Bernhart 1913-14, pp. 97-100) e Giuseppe Gerola, in Dworschak 1958, pp. 9-17. Sul suo catalogo cfr. anche Habich 1900-01, pp. 401-407; Habich 1913-14, pp. 100-109.

⁶⁶⁴ Habich 1913-14, p. 101; Dworschak, in Habich 1929-35, II, 2, p. 488, n. 3339 (KMW, CMP, SMM). Per la bibliografia sul tipo ora cfr. anche: Armand 1883, II, p. 233, n. 22 (anonimo); Dworschak 1958, pp. 50 e 65 (Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, p. 157, n. 405 (Abbondio). Esemplari principali: Hill e Pollard 1967, p. 89, n. 468 (Abbondio).

⁶⁶⁵ Bibliografia generale: Bergmann 1845, p. 23 (Abbondio); Armand 1883-87, I, p. 272, n. 25 (Abbondio); Dworschak, in Habich 1929-35, II, 2, p. 488, n. 3340 (Abbondio); Dworschak 1958, p. 50 (Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, pp. 157-158, n. 406 (Abbondio). Esemplari principali: Armand 1883, I, p. 272, n. 25 (CMP, AV n. 1042); Hill e Pollard 1967, p. 89, n. 467 (Abbondio, "before 1565"); Attwood 2003, I, p. 457, n. 1145 (anonimo).

infine con sé quelle di Alonso Pimentel e di Fabrizio Vaiani, simillime per stile, apparato epigrafico e fisionomia⁶⁶⁶, e introduceva nel *corpus* di Abbondio una serie di altri ritratti italiani altrimenti variamente databili, come quelli di Niccolò Vicentino e Pierpaolo Maffei e, in secondo grado, quelli di Giovanfrancesco Martinioni e Alessandro Cacurio⁶⁶⁷. A loro volta le medaglie di Pimentel e Vaiani, già attribuite ad Abbondio da Habich, si legavano ad altri microritratti stilisticamente “inseparabili”, i ritratti di Pietro Piantanida e Giovambattista Marino. Le medaglie italiane di Antonio venivano così considerate anteriori al 1566 e ricondotte, per lo più arbitrariamente, all’ambiente milanese⁶⁶⁸.

L’operazione di Dworschak implicava diverse considerazioni. Sul piano documentario, le sue ricerche avevano portato a chiarire le ascendenze di Antonio Abbondio (figlio di un Alessandro e padre di un altro Alessandro) e a confermarne la provenienza italiana⁶⁶⁹. D’altronde, in un artista nato intorno al 1538 la scarsità di opere precedenti il 1566 – la medaglia di Niccolò Madruzzo si era spostata verso il 1570 – indusse a cercare le tracce dell’attività di Abbondio tra i ritratti di scuola milanese accostabili alle medaglie firmate degli anni sessanta (come già aveva proposto Habich a proposito della medaglia del Boncompagni); la ricerca si spostò allora nella direzione indicata da Domanig, cioè tra le opere più vicine allo stile di Iacopo da Trezzo, la cui produzione fino agli anni cinquanta appariva ancora circoscritta all’ambito della corte dei governatori asburgici e identificata da una stretta dipendenza stilistica dal “maestro” Leoni⁶⁷⁰.

La riprova di tale procedimento si ebbe con l’inclusione di medaglie attinte da due *corpora* già isolati da Georg Habich sotto le denominazioni ‘Gruppo del cardinal Bembo’ (medaglie di Scaramuzza Trivulzio, Giovanni di Lorena, Pietro Piantanida e Giovanfrancesco Martinioni) e di un “ignoto maestro norditaliano” (medaglie di Gian Francesco Trivulzio, Francesco de’ Nigri e Narciso Vertunno, Laura Gonzaga, Alessandro Cacurio)⁶⁷¹. Il primo

⁶⁶⁶ Per la medaglia del Pimentel (1515-75) cfr. Armand 1883-87, III, p. 283, s.n. (anonimo); Habich 1929-35, II, 2, p. 486, fig. 505 (Abbondio); Dworschak 1958, p. 50 (Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, p. 158, n. 410 (Abbondio). Per quella del Vaiani, non altrimenti noto, cfr. Armand 1883-87, II, p. 233, n. 23 (anonimo); Habich 1929-35, II, 2, p. 486, fig. 506 (Abbondio); Dworschak 1958, p. 50 (Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, p. 159, n. 414 (Abbondio). Esemplici principali: Börner 1997, p. 183, n. 791 (maniera di Abbondio). Dal nostro punto di vista, sebbene la medaglia trovi indubbe tangenze con l’opera di Antonio, la presa di distanze della Börner sembra la più equilibrata.

⁶⁶⁷ Le medaglie di Pierpaolo Maffei e di Niccolò Vicentino verranno trattate più ampiamente *infra*; per quella di Francesco Martinioni, attribuita ora ad Annibale Fontana, cfr. il cap. II.3. Per la medaglia di Alessandro Cacurio, cfr. qui il cap. II.2, dove abbiamo attribuito la medaglia a Iacopo da Trezzo giovane.

⁶⁶⁸ Faceva eccezione a tale datazione precoce l’attribuzione di medaglie come quella di Giulio Cesare Gonzaga di Bozzolo, fatta risalire al primo ritorno in Italia di Abbondio (anni settanta) o nel 1583 (Dworschak, in Habich 1929-35, II, 2, p. 495, n. 3384), e quella del finalese Alfonso del Carretto (†1583: Dworschak in Habich 1929-35, II, 2, p. 492, n. 3364). Diverso il percorso proposto da George Francis Hill (1928, p. 11), che ampliò il gruppo delle medaglie italiane giovanili a partire dal ritratto firmato di Niccolò Madruzzo: ad esso lo studioso inglese accostò un’effigie unilaterale con didascalia “ L . CH . T . M . EXEMPL . PVDICICIAE” e firmata “AB”. Nonostante in questa forma la sigla dell’artista sia anomala e precoce, l’attribuzione di questo pezzo ha avuto seguito nella bibliografia successiva (Habich 1929-35, II, 2, p. 496, n. 3395; Dworschak 1958, p. 50; Toderi e Vannel 2000, I, p. 158, n. 408).

⁶⁶⁹ Dworschak rivenne, applicata a tergo sulla cera che ritrae l’ignoto Johann Manlich (Wien, Österreichische Museum für Kunst und Kunstgewerbe), un’iscrizione di dedica tracciata in corsivo su un cartellino cartaceo. Il testo da lui trascritto è il seguente: “Alexander de Abundiis Anton(ii). F(ilius). Alex(andri). N(epos). Nobilis Tridentinus Divis Imp(eratoribus). Rodolpho, Matthiae et Ferdinando nec non Maximiliano Bavariae electori princ(ipi). a Consiliis benevolae memoriae ergo Imaginem Johannis Mannlichij caerae insculpsit Aug(ustae). Vind(elicorum) Mense Maio MDCXXXV” (in Habich 1929-35, II, 2, p. 533, n. 3623 e fig. 578b).

⁶⁷⁰ A riprova della consapevolezza con cui tale ampliamento fu condotto bisogna almeno notare che Dworschak distinse gerarchicamente le attribuzioni di questi due gruppi: tale cautela scomparve però dalla più compendiaria monografia divulgativa del 1958 (Dworschak 1958, p. 50).

⁶⁷¹ Per il primo gruppo rimandiamo alla trattazione delle rispettive medaglie nei capp. I.2 (Piantanida), I.3 (Martinioni), I.4 (Scaramuzza Trivulzio, Giovanni di Lorena); per il secondo cfr. qui i capp. I.2 (Cacurio), I.4

insieme, prossimo alla maniera “delicata” e “accurata” di Cellini, ma tipico “di uno sviluppo culminante in Milano e Venezia”⁶⁷², era già stato messo da Habich in relazione con il clima che aveva accompagnato gli esordi di Abbondio⁶⁷³. La fluidità dei *corpora* anonimi ed il profilo di Antonio, incagliato in un’intricata rete di rapporti formali e di relazioni poco documentate (Leoni, Fontana, Galeotti e il trentino Alessandro Vittoria), rivelavano le debolezze di un quadro storiografico statico e imperniato su di un solo regista, Leone Leoni, e sull’idea che gli stili a lui prossimi dovessero essersi originati nel suo stesso territorio o addirittura nella sua medesima bottega.

Attorno al nome di Antonio Abbondio si è così venuto consolidando un catalogo in cui le prime prove, non siglate ed estremamente differenziate fra loro, non sono né sempre comparabili alla produzione matura, molto più caratterizzata e omogenea, né accostabili in qualche modo alle opere ceroplastiche sopravvissute. Bisogna però valutare attentamente se lo “stile eclettico” di Antonio (Hill e Pollard) sia una caratteristica sua o piuttosto un effetto dei criteri oscillanti con cui è stato ricostruito il suo *corpus*⁶⁷⁴: alcuni dei ritratti italiani tuttora attribuiti ad Abbondio sulla scorta del Dworschak appaiono molto più vicini alle loro diverse e supposte fonti che riconducibili a una mano unica. Il catalogo del trentino, anche nella veste ridotta proposta da Vannel e Toderi sulla base di verifiche morfologiche più attente, pare ancora viziato da bizzarrie, come quella che ne fa l’unico esponente di una presunta produzione medagliistica di Trento⁶⁷⁵.

3. Antonio Abbondio, un esordio emiliano-veneto

Per nostra fortuna alcuni pezzi incongruenti stilisticamente possono essere espunti a partire da dati esterni: la doppia verifica ci consentirà di individuare un profilo artistico più coerente di quello che ci è stata tramandata, e perfino di suggerire qualche giunta su cui riflettere negli studi a venire.

Una prima ragione di sospetto sulle attribuzioni passate proviene dalla biografia di un presunto committente di Abbondio, Pietro Piantanida, che può essere ricostruita a partire da un anonimo *dossier* genealogico a stampa del 1716 (oggi all’Archivio di Stato di Milano)⁶⁷⁶. Dal libello apprendiamo che Pietro (1513-57), figlio di un Giacomo decurione del Consiglio generale di Milano, fu sergente maggiore di fanteria (1546) e quindi colonnello sotto Alfonso II d’Avalos (1546) e Ferrante Gonzaga (1547-57). Come condottiere, si segnalò liberando Cremona da un assedio, difendendo Piacenza e soccorrendo Volpiano, in Piemonte, da un attacco francese.

Alla luce di tali informazioni, la leggenda sul recto della medaglia (“CAP . PET. PLANTANIDA . AET. AN . XXXVI”) permette di datare il ritratto dopo il 1546 (il grado

(De Nigri). Sulla medaglia di Laura Gonzaga cfr. *infra*. La medaglia di Narciso Vertumno è un’opera che non ha nulla a che vedere con Abbondio, come già indicato da Attwood 2003, I, p. 469, n. 1188, anche se ritengo possibile che si tratti di un microritratto veneto.

Anche l’attribuzione della medaglia di Faustina “Rom(ana)” meretrice (Armand 1883-87, II, p. 170, n. 32) avanzata da Dworschak (1958, p. 50) è ormai generalmente respinta (Börner 1997, p. 183, n. 792; Attwood 2003, I, p. 158, n. 189; Toderi e Vannel 2000, II, p. 807, n. 2530) o accolta con riserve (Hill e Pollard 1967, p. 89, n. 469a: “Abondio worked in such a variety of style that the attribution is possible”; Pollard 1984-85, III, p. 1273, n. 740).

⁶⁷² Habich 1924, p. 122 e tav. LXXXIII (traduzione nostra).

⁶⁷³ Habich 1924, p. 135 e tav. XCVI.

⁶⁷⁴ Hill e Pollard 1967, p. 89.

⁶⁷⁵ Cfr. in proposito F. Rossi, s.v. *Abondi, Antonio*, in *DBI*, I, 1960, pp. 56-58, e da Toderi e Vannel 2000, I, pp. 160-174.

⁶⁷⁶ Per gli esemplari principali della medaglia del Piantanida rinviamo al cap. I.2. Le date di nascita e di morte sono desunte dall’epitaffio di Pietro Piantanida, sepolto nella Cappella di Santa Maria Rosa e di Sant’Antonio nella Parrocchiale di Sant’Ambrogio a Lonate Pozzolo (presso Busto Arsizio), che fu rinnovata proprio verso il 1560 (cfr. ASM, *Famiglie*, b. 141, *Piantanida*).

di capitano è superiore di quello di sergente maggiore) e più precisamente intorno al 1549⁶⁷⁷. Di conseguenza pare difficile attribuire ad un garzone di una decina di anni, quale doveva essere Antonio Abbondio all'epoca del ritratto, la modellazione sicura di questo microritratto, le frequentazioni parmigianinesche del suo rovescio e la sua rilettura matura dalle prove coeve di Leoni (soprattutto del microritratto metallico di Daniel de Hanna, che è del 1545): la medaglia del Piantanida è un'opera matura di Iacopo da Trezzo, come già sappiamo. A ben vedere, la ragione principale dell'attribuzione di Dworschak è iconografica: la figura di *Fides* sul rovescio è ripresa nella medaglia di Alonso Pimentel, a sua volta solidamente legata a quella di Iacopo Antonio Boncompagni e alle prime prove firmate di Abbondio (per esempio con la medaglia di Johann Rudolf Blumnecker, del 1565)⁶⁷⁸. Il confronto tra i due rovesci è però rivelatore del contrario: la figura del Nizolla, ritta e sottile, è conchiusa tra il margine interno dell'iscrizione e due direttrici verticali definite dallo zoccolo, cosicché i punti di massimo oggetto risultano al centro; per contro quella di Abbondio, sinuosa, robusta e interpunta all'iscrizione come in un rebus (il dito affianca il deittico "HOS [artus]") è posata sopra una mensola sporgente che rasenta l'estremità del tondello (un tratto che ritorna, più accentuato, nella reinterpretazione di *Fides* data da Antonio sul verso della medaglia di Sigismondo III Vasa re di Polonia, che è del 1587-91)⁶⁷⁹.

Accertata la diversa paternità delle due medaglie, il loro confronto può essere spinto un poco oltre per mettere meglio a fuoco le peculiarità dello stile di Abbondio e scorporare altre medaglie attribuitegli in maniera poco convincente. La forma chiusa del busto di Piantanida, le capigliature a ciocche regolarmente spartite, la decorazione a sottili racemi del pettorale e perfino il panneggio morbido e sgualcito, ritmato da solchi aguzzi e fitti, tradiscono infatti la disciplina dell'intagliatore; il ritratto di Pimentel (come quello del Boncompagni) si concede invece tutti i vezzi del ceroplasta: i capelli sono graffiati e arruffati, i panneggi larghi e definiti con tratti di stecca, e l'oggetto del rilievo è schietto anche lungo i bordi del disco. Per questo medaglie come quella di Alessandro Cacurio, ascritta ad Abbondio ancora da Toderi e Vannel, sono senz'altro più vicine alla maniera del Nizolla, mentre una medaglia di Laura Gonzaga Trivulzio (1525/30-1560 ca.) si avvicina piuttosto ai modi (se non alla mano) del cremonese Giovambattista Caselli, e va considerata un'opera della prima metà del XVI secolo⁶⁸⁰.

⁶⁷⁷ Dato che il motto ("DVM SPIRITVS HOS REGET ARTVS") è tratto da *Aen.*, 4, 336 ("nec me meminisse pigebit Elissae / dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus"), cioè dalla frase in cui Enea prende congedo da Didone promettendo di serbarne eterno ricordo, il rovescio, che è in forma di impresa, non allude a un episodio particolare della vita di Piantanida, ma solo a una professione di fede o di lealtà imperitura da intendersi in chiave coniugale o politica: *Fides*, con diadema e calice, addita il cielo finché vita le reggerà le membra.

⁶⁷⁸ Toderi e Vannel 2000, I, p. 160, n. 417. Si ritiene che la medaglia fosse eseguita a Innsbruck, dove il Blumnecker era senatore.

⁶⁷⁹ Nel primo caso le iscrizioni sono ininterrotte, vergate con lettere fini e modulo quadrato, incorniciate tra margini incisi e regolarmente spartite con gusto epigrafico da punti centrali equidistanti o stelle uncinati; l'indicazione cronologica, in numeri romani, è fornita dall'età dell'effigiato. Nella medaglia di Abbondio troviamo invece aste spesse e talora rastremate, moduli differenti tra il recto e il verso, 'O' ovalizzate, interpunzione irregolare; ritratto e figura invadono le righe, creando distanziamenti irregolari (r/: "D . ALONS [testa] PIMINTEL . 1562"; v/: "DVM SPIRITVS [mano] HOS [testa] REGET ARTVS [foglia acanto]"); la datazione, come nella medaglia di Iacopo Antonio Boncompagni di Sora, è per anno solare ed è espressa in numeri arabi.

⁶⁸⁰ La fresca età dell'effigiato e la probabile funzione di dono di fidanzamento (v/: "SEMPER . ILLAESA") – confermate anche dalla raffigurazione del fiume Mincio, allusione alla città natale di Laura Gonzaga –, inducono a datare l'opera intorno al 1540-55: ancora una volta si ha l'impressione che la medaglia sia anteriore agli esordi di Abbondio, del cui stile non presenta comunque tracce peculiari. La data di morte di Laura indicata a testo si desume dall'inventario del suo guardaroba (ASM, Trivulzio, Archivio Milanese, b. 209). Sulla medaglia cfr. in generale: Armand 1883, II, p. 206, n. 14 (anonima); Habich 1924, tav. XCVI, fig.

Nel catalogo di Antonio si delinea così una prima fase in cui trovano finalmente pertinenza anche la medaglia di Pierpaolo Maffei – rifiutata da Toderi e Vannel, ma assolutamente abbondiesca nella fisionomia, nel troncamento del busto, nell’impaginazione del rovescio e nell’epigrafia⁶⁸¹ – e l’effigie del misterioso Fabio Anghiera, recentissimamente pubblicata come anonima e legata strettamente alla precedente⁶⁸². Allo stesso momento è infine da ascrivere la medaglia del musicista Nicola Vicentino (1511-72)⁶⁸³, collocata talora tra le opere degli anni settanta, ma già datata da Toderi e Vannel al 1561 o poco dopo su basi esterne⁶⁸⁴.

A questo punto, allontanati i riferimenti ingannevoli all’effigie di Piantanida e individuato attorno alla medaglia firmata del Boncompagni un gruppo di opere giovanili di solida coerenza formale, non ci rimane che diradare il campo da alcuni tipi pseudo-abbondieschi che hanno invece a che vedere con le opere ed i seguaci di Annibale Fontana.

A quest’ultimo va sicuramente ascritta la medaglia anepigrafa con ritratto maschile e una raffigurazione di *Diana con cane* al rovescio, già attribuita al trentino da George Francis Hill⁶⁸⁵; ma nella tavola del repertorio di Toderi e Vannel che raccoglie le opere d’Abbondio datate intorno al 1565-67 stride palesemente anche una medaglia di Giovanni Ludovico Madruzzo (1532-1600), figlio del Niccolò ritratto da Antonio⁶⁸⁶. La linea ferma del profilo, la capigliatura ordinata e la ponderazione del panneggio risultano estranee alla stecca nervosa del primo Abbondio, e a ben vedere l’attribuzione è basata soltanto sulla parentela dell’effigiato con un committente di Antonio e sull’idea, radicata in tutta la bibliografia, che il giovane artista di Riva oscillasse per scarsa solidità tra la maniera di Leone Leoni, i toscanismi di Pier Paolo Romano e la pastosità fantasiosa di Fontana.

Proprio Annibale Fontana risulta attivo per Cristoforo Madruzzo tra il 1556 e il 1557, cioè nel periodo in cui Giovanni Ludovico fu coadiutore del prelado, e nulla esclude che qualche anno più tardi, prima che si consolidasse un nuovo rapporto di committenza tra i Madruzzo

4; Dworschak in Habich 1929-35, II, 2, p. 486 (accosta il pezzo alla medaglia di Pierpaolo Maffei, che giudica opera di Abbondio); Dworschak 1958, p. 50 (Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, p. 103, n. 241 (ignorano l’attribuzione di Dworschak). Esempolari principali: Hill e Pollard 1967, p. 95, n. 506 (non attribuita); Börner 1997, p. 222, n. 995 (anonimo); Attwood 2003, I, p. 149, n. 147 (anonima, ma nota somiglianze con l’opera di Leone Leoni degli anni quaranta). Laura era moglie di Giangiacomo Trivulzio (1549): supponendo che il ritratto velato raffigurato sul recto della medaglia alludesse ad una vedovanza, tale data è sempre stata interpretata come un *post quem* per l’opera. Se ciò è vero, è però probabile che il *terminus* sia *ante quem*: lo stile non può risalire molto oltre alla metà del secolo, la Gonzaga è ancora nel fiore degli anni, e sappiamo che quelle con Giangiacomo furono solo le sue seconde nozze.

⁶⁸¹ Hill 1911, p. 24 (anonimo intorno al 1550); Habich 1929-35, II, 2, p. 486 (Abbondio); Dworschak 1958, p. 50 (Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, p. 199, n. 552 (anonimo veneto); Attwood 2003, I, p. 158, n. 188 (anonimo assai vicino alla maniera di Abbondio).

⁶⁸² Toderi e Vannel 2000, II, p. 903, n. 2831 (anonimo); Attwood 2003, I, p. 150, n. 150 (anonimo lombardo).

⁶⁸³ Gaetani 1761-63, I, p. 271, tav. LIX, fig. 5; Armand 1883-87, II, p. 229, n. 24 (anonimo) e III, p. 271, n. f; Habich 1924, tav. XCVII, fig. 3 (maniera di Leoni); Dworschak 1958, p. 50; Toderi e Vannel 2000, I, p. 109, n. 271 (come anonimo milanese). Esempolari principali: Rizzini 1892, p. 99, n. 695; Hill e Pollard 1967, p. 196, n. 508 (anonimo: riferiscono un’attribuzione ad Alessandro Vittoria di H. C. Allen); Börner 1997, p. 188, n. 821 (anonimo milanese o influenzato dalla scuola milanese); Attwood 2003, I, p. 159, n. 193 (anonimo). Resta notare che l’identità di stile tra la medaglia di Nicola e quella del Maffei non è mai stata negata né da chi propendeva per attribuire entrambe ad Abbondio (Habich, Dworschak), né da chi, più recentemente, le attribuisce ad un autore ignoto (Toderi e Vannel).

⁶⁸⁴ Due *termini post quem* per il rovescio (in cui Nicola si proclama “PERFECTAE MVSICAE DIVISIONIS . Q . INVENTOR” e raffigura le sue due invenzioni, l’“ARCHICEMBALVM” e l’“ARCHIORGANVM”) sono forniti dalla pubblicazione de *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555, che descrive il primo strumento musicale, e dall’uscita della *Descrizione dell’arciorgano*, che è del 1561.

⁶⁸⁵ Bibliografia: Hill 1915 (3), p. 242 (Abbondio); Toderi e Vannel 2000, I, p. 159, n. 413 (Abbondio). Esempolari principali: Attwood 2003, I, p. 158, n. 190 (anonimo).

⁶⁸⁶ Bibliografia: Bergmann 1844, p. 29, n. 9; Dworschak 1958, p. 50; Toderi e Vannel 2000, I, p. 161, n. 422.

e Pier Paolo Romano, Giovanni Ludovico abbia voluto a sua volta un ritratto (forse incompiuto) modellato dal prestigioso scultore⁶⁸⁷. Purtroppo le condizioni mediocri degli esemplari a me noti, la rarità del pezzo e l'anomalia dell'impaginazione e dell'iscrizione inducono a sospettare che quest'opera sia solo il ricordo di un'opera del Fontana, cui riconducono tuttavia sia la forma del colletto, sia le fattezze del volto, simillimo a quelle dello zio.

4. Per una nuova interpretazione, geografica, dei rapporti tra Abbondio e la 'scuola' milanese

Così isolato dai 'corpi vaganti' che ha trascinato con sé nella sua fortunosa vicenda critica, il percorso di Antonio Abbondio si presta ora maggiormente ad essere interpretato nelle sue componenti e nella sua evoluzione, gettando di riflesso una luce nuova anche sulle fortune delle opere milanesi oltre i confini del Ducato.

Gli esordi della produzione che conosciamo sono rappresentati probabilmente dalle medaglie di Pierpaolo Maffei e Niccolò Vicentino (fine degli anni cinquanta o inizio degli anni sessanta), e sicuramente da quelle di Iacopo Antonio Sorra Boncompagni (1561) e di Alonso Pimentel (1562, unico personaggio connesso forse con Milano). Alla stessa fase o ad un momento poco precedente risalgono le prime cere di Abbondio, i ritratti di Massimiliano II e sua moglie Maria d'Asburgo della Pinacoteca Ambrosiana, che sono datate da Ernst Kris intorno al 1565 sulla base del taglio e dell'effetto plastico, meno "rigido e duro" rispetto alle cere del medesimo autore custodite a Monaco di Baviera e a Vienna⁶⁸⁸.

Ora, tra le cere ascritte ad Antonio risultano anche due ritratti di Alfonso II d'Este e della sua consorte⁶⁸⁹, e la medaglia di Nicola Vicentino presenta convergenze con le ultime opere ferraresi di Pastorino, pur senza dividerne l'aspetto impiombato e l'ingessatura espressiva⁶⁹⁰. Il musicista vicentino fu per l'appunto attivo nella capitale estense fino alla fine degli anni cinquanta o poco oltre⁶⁹¹ – ed è probabile che Antonio ne abbia modellato la medaglia nel medesimo periodo, durante il quale – spostandosi tra il Veneto (Pierpaolo Maffei), l'Emilia (dove viveva il Sorra) e forse Bozzolo – l'artista si confrontò con le grandi personalità che la microplastica cispadana era andata riunendo in quegli anni⁶⁹². È in

⁶⁸⁷ Alla luce della biografia fornita a suo tempo da Joseph Bergmann, la leggenda del recto ("[...] . IO . LODOVICVS . BAR . MADRV . [testa, fregio] ELECTVS TRIDENTINVS [fregio]"), scilicet EPISCOPVS PRINCEPS) fornisce elementi essenziali alla datazione: raffigurato con mozzetta e berretta, Ludovico risulta vescovo designato di Trento, ma non ha ancora ricevuto il pastorale ed il titolo di principe, che è infatti assente nella didascalia; considerato l'aspetto giovanile e imberbe, dal momento che il giovane barone divenne coadiutore dello zio Cristoforo Madruzzo nel vescovado di Trento e suo amministratore dal 1549, la data del ritratto dovrebbe essere compresa tra il 1561, quando Giovanni Ludovico ventinovenne fu ordinato sacerdote e ottenne il cappello cardinalizio, ed il 1567, quando egli successe allo zio. Toderi e Vannel 2000, I, p. 161, n. 422, collocano invece la medaglia nel 1567, interpretando lo stemma dei principi vescovi sul rovescio (che era familiare) come un segnale dell'avvenuta successione allo zio Cristoforo.

⁶⁸⁸ Per queste ultime cere cfr. Kris 1928 (1), pp. 391-393.

⁶⁸⁹ Gerola 1932, p. 101; Dworschak 1958, p. 15. Attwood 2003, I, p. 447, ipotizza che fossero state le referenze estensi a consentire ad Antonio di ritrarre in cera Barbara d'Austria nel 1565, quando la Principessa sposò il Duca di Ferrara ad Innsbruck.

⁶⁹⁰ Cfr. per esempio i ritratti del giureconsulto Giovanni Ronchegalli (†1567), del patrizio Girolamo Canani (1556) o di Pompeo Pendalia (1560), in Toderi e Vannel 2000, II, risp. p. 608, n. 1866; p. 614, n. 1901, e p. 624, n. 1951.

⁶⁹¹ Sulla biografia di Niccolò Vicentino cfr. Kaufmann 1961, p. 50.

⁶⁹² Una medaglietta fusa di Giulio Cesare Gonzaga di Bozzolo presenta interessanti affinità con i talleri di Rodolfo II del 1599, basati su un modello abbondiesco (cfr. Attwood 2003, I, p. 448, fig. 117), ed una seconda effigie metallica del conte lombardo è da tempo attribuita ad Antonio (cfr. *supra*). Un possibile transito di Abbondio nell'area mantovana è ipotizzato già da Magnaguti 1965, p. 45.

Emilia, del resto, che la produzione abbondiesca di ‘medaglie’ unilaterali in cera policromata trovò riscontro in una tradizione, ed è qui che si colloca, tra gli anni cinquanta ed il decennio successivo, l’attività di un artista che sembra essere stato decisivo per la formazione del nostro, il cremonese Andrea Cambi. A quest’ultimo (considerato con attenzione anche da Pompeo Leoni) riconducono infatti le capigliature pastose e movimentate, il forte scavo delle orbite, la complessità dei panneggi muliebri di Abbondio e la sua preferenza per lettere rade e sottili, prive di bordo perlinato⁶⁹³.

L’area d’attività privilegiata dal nostro medaglista ai suoi esordi è compresa tra la Valpadana meridionale ed orientale, il Trentino e l’entroterra veneto: qui la sua opera trova analogie iconografiche e tipologiche con i *corpora* oggi attribuiti a Danese Cattaneo e ad Alessandro Vittoria, artisti con cui condivise anche il piacere per un modellato sciolto e arruffato nei capelli e l’attenzione, per lui tardiva, per i drappaggi del Tintoretto⁶⁹⁴. Dalla stessa regione provengono anche opere per cui il trentino sembra essere stato un punto di riferimento, come i ritratti anonimi di Antonio da Feltre e di un Girolamo “MORCAT...” giureconsulto⁶⁹⁵.

La cultura figurativa entro cui Abbondio esordì fu dunque molto più distante da Milano di quanto finora creduto, e se è vero che la sua produzione giovanile si rapportò all’opera del Nizolla degli anni cinquanta, bisogna anche precisare che essa lo fece traducendo le invenzioni iconografiche del bergamasco in uno stile emiliano-veneto, ignorando le convenzioni adottate da Iacopo nell’impaginazione del rilievo ed applicando finiture più disinvolute nella figurazione, nelle iscrizioni e nei bordi lisci. Nelle medaglie di Antonio è tangibile lo sforzo di tradurre la finitura cesellata e le iconografie delle migliori medaglie di Iacopo da Trezzo in un modellato altrettanto ricco, ma più nervoso.

Un esempio particolarmente felice di quest’imitazione estemporanea di modelli prestigiosi milanesi è costituito dalla medaglia firmata di Niccolò Madruzzo (†1570), i cui rapporti con quella leoniana di Ferrante Gonzaga (1556) sono stati precocemente evidenziati⁶⁹⁶. Lo sguardo sbarrato del ritratto, i suoi capelli voluminosi e schematici e soprattutto i nudi poco articolati del rovescio ne collocano la modellazione intorno al 1570⁶⁹⁷, come già proposto dallo Hill su basi biografiche (l’allusione ai rovesci che Niccolò affrontò della parte terminale della sua vita)⁶⁹⁸; la stessa ‘firma’ è del tipo usato da Abbondio durante la maturità e nella medaglia di Caterina Riva, probabilmente coeva a quella di Niccolò (come

⁶⁹³ Per una visione d’insieme sui rapporti tra Andrea Cambi e la medaglistica di Milano rinviamo al cap. I.7.

⁶⁹⁴ Quella per il Tintoretto è una predilezione che assume massima evidenza nelle placchette con *Toeletta di Venere, Madonna col Bambino* e il *Ciclo dei pianeti*, considerate da Fries anteriori al 1572 (Fries 1925-26, pp. 126-128). È a questa terza fase di stile, che si inseriscono la barba filamentosa di Caspar Lindegg (1575), il ritratto di Caterina Riva da sempre accostato al cremonese Bombarda, e quello dell’anonima pudica “L . CH . T . M .”. L’attenzione di Abbondio per la pittura veneziana, lungi dall’essere in sé periodizzante – l’assenza di Antonio dall’Italia fu pur sempre interrotta da viaggi – perdura ancora negli anni settanta, quando Abbondio assume gli stessi panneggi a onde larghe e inverosimilmente regolari che ritroviamo nel ritratto-omaggio a Iacopo da Trezzo (1572), realizzato in Spagna dopo un verosimile transito per la nostra penisola.

⁶⁹⁵ Per la medaglia del giureconsulto cfr. Armand 1883-87, III, p. 234, n. D (KMW), e Regling 1919-20, coll. 90-96 (SMB); per quella di Antonio da Feltre cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 104, n. 245 (anon. milanese).

⁶⁹⁶ Sulla medaglia di Niccolò cfr. Luckius 1620, p. 124; Herrgott 1752, tav. XXIII, fig. 48; Bergmann 1845, p. 4; Dworschak, in Habich 1929-35, II, 2, p. 489, n. 3341; Dworschak 1958, pp. 50 e 60-61 (foto); Toderi e Vannel 2000, I, n. 416.

Il riconoscimento della dipendenza del recto da modelli leoniani è dovuto a Rosenheim e Hill 1907, pp. 141-150; solo recentemente però Federico Cessi (in *AKL*, I, pp. 151-153); ha identificato puntualmente il modello iconografico del busto nella medaglia di Ferrante Gonzaga (Toderi e Vannel 2000, I, p. 57, n. 85).

⁶⁹⁷ I capelli sono accostabili al mocroritratto abbondiesco di Sebastian Zäh, che è del 1572 (Toderi e Vannel 2000, I, p. 165, n. 443); i nudi sono simillimi a quelli della *Victoria Dacica*, realizzata nel 1575 come rovescio per un’effigie di Massimiliano II in cera e per una sua versione ridotta in metallo (entrambe sono schedate da Karl Schulz, in Scher 1994, p. 172, n. 62).

⁶⁹⁸ Hill 1913-14 (1), p. 40.

sostenne il Dworschak). Il rapporto con il prototipo leoniano non è dunque indizio della datazione precoce della medaglia (Vannel e Toderi), così come la stranezza iconografica sottolineata da Rosenheim (Niccolò porta il collare del Toson d'oro, che non ottenne mai) non è una spia dell'inesperienza dell'artista, bensì la conseguenza di un *surmoulage* mal ritoccato, perché il collare è quello del ritratto di Ferrante Gonzaga che funse da modello⁶⁹⁹. La copiatura dell'illustre precedente, un ritratto di generale che avrà ampia fortuna, fu probabilmente richiesta dal committente, che aveva avuto frequenti contatti con Ferrante Gonzaga (da ultimo nel 1564, quando Niccolò giunse come commissario a Casale Monferrato).

Il mancato riconoscimento dei binari tipologici che accreditarono oltre ogni frontiera le soluzioni di Leoni e dei suoi successori ha finito invece per mascherare dietro *corpora* stilisticamente compositi (il “Maestro del cardinal Bembo”, il “Maestro del Cardano”, Abbondio giovane) la distinzione tra le tradizioni figurative diverse che si incontrarono a Milano, le semplici assonanze formali derivate da antenati comuni (per Antonio Abbondio e Leone Leoni soprattutto da Iacopo Sansovino), e altri fenomeni di più prona imitazione (come quelli che caratterizzarono il seguito lombardo di Iacopo da Trezzo o quello emiliano di Pompeo e Bombarda).

Il rapporto di Antonio con la medaglistica di Milano sembra essere stato alimentato più dallo studio a distanza di esemplari seriali, che non da una condivisione di ambienti e di esperienze visive⁷⁰⁰. Il referente costituito dalla cultura milanese, attivo senz'altro a livello formale, non appare imprescindibile neppure sul piano della biografia dell'artista, perché i ritratti dello spagnolo Pimentel e di Niccolò Vicentino potrebbero essere stati modellati lontano dal capoluogo lombardo.

Figura itinerante e di frontiera, Abbondio guardò a Milano come a un repertorio di modelli aulici da considerare quando il soggetto (soprattutto i militari di gravitazione asburgica come Pimentel e Madruzzo) o i desideri della committenza li rendessero opportuni, ma da variare con soluzioni più arditamente parossistiche nel caso di figure femminili e con i tipi della tradizione veneta nelle altre evenienze. Anche per questo, mentre dopo il 1571 la plastica lombarda, accantonata quasi del tutto la *koiné* leoniana, dovette evolvere sul binario della sintesi toscano-lombarda messa a disposizione dalle opere scultoree, medaglistiche e glittiche di Annibale Fontana, l'opera di Abbondio si sviluppò invece nella direzione astraente suggerita da Danese Cattaneo, approdando alle forme levigate e anodine (ma ancora felicemente espressive) che caratterizzarono la sua fase oltralpina.

II. Anteo Lotelli

I rapporti figurativi tra Milano e l'area emiliana non interessarono soltanto la formazione di Abbondio, l'*iter Ferrariense* (e poi *Romanum*) di Pompeo e il suo negletto peso

⁶⁹⁹ Negli esemplari del Cabinet des Médailles di Parigi la differenza tra i due busti è contenuta tra 0,7 e 0,8 mm.

All'interno della produzione di Abbondio questo *surmoulage* costituisce comunque un episodio isolato: le riprese leoniane di Abbondio, limitate a tipi o iconografie, non discendevano dall'incapacità del trentino a trovare nuove soluzioni, ma piuttosto dalla necessità di richiamare attraverso una formula iconografica una classe ritrattistica riconoscibile. In questo le opere di Abbondio si uniformano ad un procedimento encomiastico che fu proprio di tutta la Lombardia asburgica e di diverse aree limitrofe (come vedremo nel cap. II.4): un altro esempio di questo fenomeno, tratto dal catalogo di Abbondio, è costituito dal medaglione con l'effigie di Massimiliano II (cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 168, n. 459), che contamina il busto leoniano di Ferrante con la posa conferita ad Antoine Perrenot in un suo splendido medaglione anticheggiante (schedato in Toderi e Vannel 2000, I, p. 51, n. 61).

⁷⁰⁰ In questa direzione cfr. già Attwood 2003, I, p. 447, per il quale su Antonio agiscono suggestioni lombarde e galeottiane che non presuppongono contatti diretti con i maestri attivi a Milano.

nell'aggiornamento di Pastorino, attivo in quegli anni a cavallo del Po tra i Gonzaga e gli Este. L'importanza che la plastica della Bassa Padana andava assumendo si ripropone infatti all'attenzione dello storico al principio dell'ottavo decennio, e può essere saggiata a partire dalle vicende di una figura 'minore' non molto studiata. Anteo Lotelli (o Lotello), è uno scultore menzionato a più riprese, come "Antheus Mediolanensis", nel carteggio intercorso tra Guglielmo V di Baviera e il suo agente milanese Prospero Visconti tra il 1573 ed il 1574⁷⁰¹. Dapprima l'artista fornì una "sculpturam diversorum colorum cera absolutam", un ritratto che effigiava il governatore spagnolo don Luis de Zúñiga y Requesens (1572-73): i primi contatti col Duca consentirono inoltre al ceroplasta di candidarsi per la realizzazione di alcuni ritratti di cardinali italiani che Guglielmo faceva ricercare nel capoluogo lombardo⁷⁰². In un secondo momento però, quando apparve chiaro che i volti dei prelati sarebbero stati raffigurati su tela, Lotelli inviò una seconda cera con l'immagine del nuovo governatore di Milano Antonio de Guzman y Zúñiga, marchese di Ayamonte (1573-80), e venne infine convocato a Monaco per lavorare su commissione di Guglielmo⁷⁰³.

Una trentina di anni fa Ulrich Middeldorf propose di identificare il ceroplasta attivo in Baviera con un artista che si firma "ANTEVS" proprio in una medaglia nella quale Luis de Zúñiga y Requesens, poco prima o poco dopo il proprio insediamento a Milano nel 1572, si presenta come coadiutore della battaglia di Lepanto, che fissa un *terminus post quem* al 1571⁷⁰⁴. Le altre opere bronzee di questo scultore (la placca commemorativa per Margherita di Francia, duchessa di Savoia, eseguita a Torino nel 1576 e conservata al Louvre, e la medaglia della medesima, firmata ma non datata)⁷⁰⁵ hanno così permesso di individuarne l'attività in Piemonte e di ipotizzarne una francese o lorenese sulla base delle sue medaglie firmate più tarde, quelle di Carlo III di Guisa e del conte Jean d'Espinay (1578)⁷⁰⁶.

Quando però si passa dal piano della biografia a quello del linguaggio formale – anche a non voler rimarcare troppo il fatto che non sappiamo se la formazione di Anteo si fosse compiuta a Milano, dove egli emerse con il suo primo tipo metallico solo all'indomani della partenza di Fontana per Palermo (1569) –, il fatto che Lotelli fosse presentato a Guglielmo V come "Anteo scultore, che fa li ritratti in cera di diversi colori", è un primo

⁷⁰¹ Simonsfeld 1901, p. 311, n. 110 (22 luglio 1573); p. 319, n. 125 (9 dicembre 1573), pp. 324-325, nn. 136-137 (20 gennaio e 3 febbraio 1574); Su Lotelli ceroplasta cfr. anche Kris 1928 (1), p. 396; Kris 1929, p. 80; Pyke 1973, p. 82; e Middeldorf 1977 (1), pp. 290-294.

Nel 1569 un "Anteo" eseguì gli ornamenti per la cornice di un ritratto dipinto di Giulia Castiglioni, mentre nel 1577 il medesimo ageminò un archibugio per la medesima famiglia mantovana (Coddé 1837, p. 8); Magnaguti 1965, p. 46, propose di identificare questo intarsiatore e ageminatore con il nostro medaglista, ma nel 1977 Ulrich Middeldorf (1977 (1), p. 292) esclude definitivamente questa ipotesi, segnalando che in D'Arco 1857, I, p. 87, e in Bertolotti 1889, p. 173, lo stesso artista mantovano figura come "Antonio Anteo".

⁷⁰² Simonsfeld 1901, p. 311, n. 110 (lettera di Prospero Visconti del 22 luglio 1573). Vista la cura con cui Prospero Visconti teneva aggiornato il proprio patrono oltralpino, è probabile che la realizzazione della medaglia del Governatore risalga allo stesso anno o a quelli immediatamente successivi. È pertanto meno probabile la data del 1572 proposta da Toderi e Vannel (2000, I, p. 84, n. 171), i quali ritengono la medaglia una celebrazione dell'insediamento del Commendatore a Milano.

⁷⁰³ Simonsfeld 1901, p. 315, n. 118 (4 novembre 1573). In una lettera del 16 dicembre al Duca, Visconti parla di una "Insubriae proregis imaginem, quam potremis litteris a me exposulabat Excellentia tua, nunc cera versicolore effectam mitto ac largior", riferendosi probabilmente al governatore in carica, il Marchese di Ayamonte (p. 319, n. 125). D'altro canto, un "altro ritratto del Commendatore maggiore", cioè di don Luis de Zúñiga y Requesens, era già allegato ad una lettera di Prospero Visconti a Guglielmo V di Baviera del 19 novembre 1573 (Simonsfeld 1901, p. 317, n. 122). Entrambe le cere fornite da Lotelli furono quindi realizzate in due versioni distinte.

⁷⁰⁴ Toderi e Vannel 2000, I, p. 85, nn. 171-172 (per i quali la medaglia fu forse realizzata assieme ad una perduta medaglia di Giovanni d'Austria, pure da ascrivere a Lotelli).

⁷⁰⁵ Cfr. risp. Migeon 1904, pp. 333, n. 431, e Toderi e Vannel 2000, I, p. 85, n. 175.

⁷⁰⁶ Toderi e Vannel 2000, I, pp. 84 e 86, risp. nn. 178 e 177.

indizio del fatto che Lotelli avesse scommesso su una tecnica ancora poco diffusa in Lombardia, ma praticata in Emilia da Pastorino Pastorini e forse ivi appresa anche da Antonio Abbondio⁷⁰⁷.

A considerare poi senza pregiudizi la prima opera certa di Anteo, la medaglia di Luis de Zúñiga y Requesens, le forme turgide e quasi *repoussées* del volto e il taglio stretto degli occhi non presentano nulla di milanese, e si apparentano invece al *San Petronio* nella croce astile di Battista del Gambaro (datata 1547, Bologna, Museo della Basilica di San Petronio), cioè ad una tradizione culturale immediatamente precedente l'innesto nella scultura felsinea di suggestioni legate a Giovambattista della Porta⁷⁰⁸; si tratta del resto di un filone figurativo che trova ancora espressione, in marmo, nella mezza statua di Alessandro Fava in San Petronio, scolpita poco dopo il 1572 e non troppo distante dalla nostra medaglia in dettagli come la forma degli orecchi o la decorazione della corazza⁷⁰⁹. Anche il troncamento del busto, radente a pieno rilievo il bordo e sovrapposto alla perlinatura, ricorda soluzioni di Pastorino, e la collocazione della 'firma', modellata in grassetto a grandi lettere direttamente sul campo accanto al busto, depone a favore del fatto che Anteo seguisse criteri di impaginazione non lombardi (attestati per esempio nelle medaglie del Bombarda), e mostra quanto egli sentisse la necessità di demarcare quella che dovette essere una delle sue prime opere milanesi di rilievo.

Un secondo indizio della gravitazione giovanile che legò Anteo alla Bassa Padana viene infine dalla medaglia di Scipione Gonzaga dei Marchesi di Gazzolo (1542-93), la quale non solo è databile al 1562 sulla base dell'iscrizione "AN(no) XX", ma ci pare anche attribuibile a Lotelli sulla base del confronto con il ritratto di Luis de Ávila⁷¹⁰.

Solo con il 1573, rientrato Annibale a Milano, notiamo in Lotelli un episodico desiderio di forme alla Fontana, distinguibile per esempio nei panneggi e nelle orbite morbidamente marcate di Guglielmo di Baviera⁷¹¹, la cui medaglia ovale segna l'approdo ad un modellato più adatto alla traduzione metallica, mentre dopo il 1576 emerge con chiarezza un desiderio represso di forme abbondiesche, già notato dal Middeldorf (*Carlo III di Lorena*)⁷¹², forse in ragione di antichi contatti bavaresi con l'opera del trentino, o forse per effetto di nuove esperienze a noi ignote⁷¹³.

Per come ci è nota, la figura di Anteo è dunque milanese solo di natali o forse di famiglia o di adozione, ma la sua formazione addita altri punti di riferimento diversi dall'opera dei Leoni e di Annibale Fontana; anche quando da ultimo la sua opera, avvicinandosi stilisticamente ai nuovi *standard* di microritratto fissati a nord delle Alpi da Antonio Abbondio, cercò di attrarre l'attenzione di una committenza internazionale di corte, la sua

⁷⁰⁷ La citazione è tratta da una lettera di Prospero Visconti del 20 gennaio 1573 (in Simonsfeld 1901, p. 325, n. 136. Sul problema della genesi dei microritratti in cera torneremo *infra*, cap. I.7).

⁷⁰⁸ Cfr. da ultimo Tumidei 2002, pp. 60-62.

⁷⁰⁹ Si veda in proposito Bacchi 2002, che non esclude la possibilità che il monumento Fava possa essere ricondotto all'attività di Alessandro Menganti (p. 50 e fig. a p. 47).

⁷¹⁰ Sulla medaglia, schedata finora come opera anonima, cfr. Armand 1883-87, II, p. 262, n. 6; Toderi e Vannel 2000, I, p. 150, n. 393 (Mantova); e Attwood 2003, I, p. 364, n. 890 (Toscana). A nostro avviso la lettura corretta della didascalia è "SCIB . GONZAGA . MAR . CAROLI . GAZ . F . / ANNO XX".

⁷¹¹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 85, n. 174, da confrontare con la medaglia fontaniana di Consalvo de Córdoba Toderi e Vannel 2000, I, p. 75, n. 141.

⁷¹² Toderi e Vannel 2000, I, p. 85, n. 178.

⁷¹³ Suscita invece numerose riserve l'attribuzione a Lotelli della medaglia dell'ignoto "SEIPIO DE SARD..." (*scilicet* "SCIPIO"), la cui iscrizione "ANT", letta dal solo Armand su di un esemplare già nella collezione Robertson (1883-87, III, p. 130, n. D), non pare ragione sufficiente per ignorare le ragioni dello stile, neppure laddove l'ipotesi sembri rafforzata dall'iniziale "L" apposta all'esergo del rovescio nell'unico esemplare oggi noto, quello di Berlino (Börner 1997, p. 184, n. 798; Toderi e Vannel 2000, I, p. 85, n. 173). Perché poi l'artista avrebbe dovuto signare le due facce in maniera così diversa, se voleva davvero accreditarne la comune autografia?

maniera rimase quella di un artista emiliano che prende le vie del nord finendo per incrociarsi coi milanesi solo fortuitamente.

PRIME CONCLUSIONI

Per una geografia della medaglistica milanese e della sua diffusione europea durante il terzo quarto del XVI secolo

Cap. I.7. Appunti per una cronologia degli spostamenti di artisti ed opere

I. Milano come centro artistico

Nei precedenti capitoli abbiamo cercato di mostrare caso per caso i motivi per cui le interpretazioni in termini di ‘scuola milanese’ o di ‘scuola leoniana’ risultano inadeguate a descrivere le relazioni formali che nel secondo Cinquecento legarono microritratti di provenienza varia alle opere-guida di Leone Leoni, di Iacopo da Trezzo e di Annibale Fontana. In questa sede varrà solo la pena di aggiungere che, in quanto replicabili e di circolazione ampia, tali modelli furono disponibili ad altri medaglisti anche in mancanza di relazioni ambientali o personali con i loro artefici, e che a loro volta i maestri attivi a Milano dopo il 1535 studiarono senz’altro le medaglie di colleghi toscani, padovani, tedeschi.

Non vogliamo con ciò negare in alcun modo l’importanza storica di Leone Leoni, ma solo osservare che lo schema ‘maestro-allievi’ non dà conto della peculiare continuità di convenzioni e ricerche figurative che, a partire dal quarto decennio del XVI secolo, avvicinò artefici di origine e cultura disparata, in continua concorrenza fra loro. Per una valutazione meno univoca della produzione microplastica della Milano asburgica credo invece utile applicare in tutta la sua portata quella nozione geografica di centro artistico che tuttora stenta a decollare negli studi dedicati alla scultura lombarda. La città di sant’Ambrogio non fu infatti solo il luogo in cui appresero il mestiere alcuni maestri poi affermatosi tra Firenze (Giovannantonio de’ Rossi), Roma (Guglielmo della Porta) e le corti d’oltralpe (Iacopo da Trezzo e Pompeo Leoni), ma anche la sede di una folta committenza cittadina e del mecenatismo di una “sempre brillante corte” (Chabod)⁷¹⁴, nella quale la presenza del Governatore valse da collettore per esperienze orientate verso un mecenatismo aulico, attraendo personalità di formazione non locale e allargando gli orizzonti dei maestri emersi dalle botteghe cittadine.

A Milano, poi, il trasceglimento delle personalità ‘lombarde’ operato in sede critica agli inizi del XX secolo ha durevolmente escluso dalle ricostruzioni storiche di riferimento, quelle di Fabriczy (1903) e di Hill (1920), la presenza di personalità di formazione romano-fiorentina (come Pietro Paolo Romano e Cesare da Bagno), il probabile transito di maestri itineranti come il senese Pastorino Pastorini (che passò forse a Milano durante l’assenza di Leone Leoni nel 1545-1550 o poco prima del 1542)⁷¹⁵, e il coinvolgimento, forse a

⁷¹⁴ Chabod 1971 (1936-37), p. 279.

⁷¹⁵ Sul senese Pastorino Pastorini, allievo del pittore Guillaume Marcillat, cfr. soprattutto Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 229; Ronchini 1870, pp. 39-44; Heiss 1892, pp. 96-98; Hill 1906, pp. 408-412; Forrer 1902-30, IV, pp. 408-422; Tumidei 2002, pp. 72-73 e 143. A partire dal 1552 Pastorino fu ripetutamente attivo nella pianura a sud del Po: in quell’anno fu assunto alla Zecca di Parma, e dal 1554 al 1565 lavorò in quella di Ferrara, mantenendo frequenti contatti con Mantova e con Bologna (almeno tra il 1555 ed il 1557, e poi tra 1571 ed il 1572). Discuteremo nel capitolo seguente una medaglia di Carlo V riferibile ai primi anni quaranta del XVI secolo e raffigurante sul rovescio una veduta di Milano (Toderi e Vannel 2000, II, p. 586, n. 1738; Cupperi 2002 (2), pp. 41 e 46): se è corretta l’identificazione del suo monogrammista (“TP” o meglio “PSTR”) col Pastorino (ribadita di recente da Toderi e Vannel 2000, II, pp. 581-582), diviene probabile che il senese abbia ritratto l’Imperatore in occasione di una delle sue visite nella città meneghina (1541 e 1543) o

distanza, di maestri come Giovanni da Cavino (la cui fortuna presso Alfonso d'Avalos, intorno al 1538, preluse all'imporsi dell'intonazione classicheggiante impressa ai microritratti asburgici da Leone Leoni)⁷¹⁶.

Gli storici della medaglia del XX secolo hanno inoltre considerato il maestro aretino alla stregua dei suoi colleghi milanesi, sganciandolo dal tronco delle riflessioni sansovinesche e antiquarie che egli aveva maturato in Veneto; e hanno incluso nel novero degli artisti di formazione ambrosiana anche il trentino Antonio Abbondio, il cui avvicinamento a Leone Leoni e a Iacopo da Trezzo fu almeno in parte pilotato da committenti come Cristoforo Madruzzo, e la cui presunta attività lombarda rimane tutta da dimostrare. È così parso possibile riunire la produzione di Milano entro una matrice culturale omogenea e sotto un comune denominatore di dipendenza, obliterando sia le manifestazioni di continuità (Giovannantonio de' Rossi) o di autonomo rinnovamento della tradizione locale (Annibale Fontana), sia l'arrivo di voci (come Anteo Lotelli o Cesare Federighi) che appaiono irriducibili ad una lettura in chiave leoniana o lombarda. Forse in nessun campo, come in quello della mobile microplastica, può risultare insidioso ancorare un linguaggio figurativo alla regione di provenienza, ignorandone la reale diffusione e le fonti visive privilegiate.

Nel caso della Milano spagnola, poi, la mancata percezione della convergenza di diverse tradizioni figurative ha portato talora a sopravvalutare le considerazioni di natura iconografica o tipologica in sede attributiva, rendendo possibile la creazione di *corpora* stilisticamente assai eterogenei. A partire dagli interventi di Georg Habich (1924) e George Francis Hill (1931), ad esempio, è comparsa tra i medaglisti milanesi una fortunata etichetta, quella del "Maestro del cardinal Bembo", sotto cui sono state riunite con alterne vicende la medaglia di Jean de Guise (un tempo ascritta, come abbiamo visto nel cap. I.4, a Benvenuto Cellini) ed altre opere più o meno affini⁷¹⁷. Già Georg Habich aveva però notato

poco dopo la conquista della città da parte degli Asburgo, nel 1535. Forse Pastorino si recò a Milano per candidarsi ad un posto alla Zecca (quello di incisore dei conii fu occupato da Leoni solo dal 1542 al 1545 e poi dal 1550 al 1589). Si ricordi infatti che all'atto di assumere Leoni nel 1542, Alfonso d'Avalos dichiarò di "essersi avvalso dell'opera di diversi in questo lavoro [incidere i conii], ma nessuno ci ha soddisfatto appieno [prima di Leoni]" (il documento è edito in Cupperi 2002 (2), p. 60, app. 1; la traduzione dal latino è nostra). Bisogna infine notare che l'effigie di Carlo V coniata sui denari da 32 soldi imperiali a partire dal 1539 (dove essa è associata ad un verso di fattura diversa e più antico con *Sant'Ambrogio*: cfr. Crippa 1990, p. 46-49, n. 8) ha un particolarissimo taglio tricuspidale adottato da "TP"/Pastorino nelle medaglie di Carlo V e Giulio de' Medici (Toderi e Vannel 2000, II, p. 586, n. 1740), e presenta altresì lettere e didascalia identiche a quelle del microritratto cesareo. In attesa che il catalogo di Pastorino intagliatore si definisca, anche se gli archivi da noi consultati finora tacciono in proposito, crediamo sia utile tenere in considerazione la possibilità che egli abbia brevemente lavorato a Milano prima di raggiungere Roma nel 1541.

⁷¹⁶ Sulle due medaglie realizzate da Giovanni da Cavino per l'Avalos, raffiguranti Carlo V e lo stesso Marchese, si vedano *infra* i capp. II.1 e II.4.

⁷¹⁷ Sul cosiddetto "Maestro del cardinal Bembo" cfr. Hill 1910-11, pp. 13-21 (1); Hill 1920 (2), p. 88 ("a group round Cellini", soluzione che rimane invariata in Hill e Pollard 1978, p. 85); Habich 1924, p. 121; Hill 1931, p. 196, n. 422 (riunisce come manifestazioni della "transizione da Cellini a Leoni" le medaglie di Pietro Bembo, Pietro Piantanida, Jean de Lorraine e Giovanni Francesco Martinioni, nn. 423-425); Pope-Hennessy 1985, pp. 87-88 (mantiene la medaglia bembesca nel catalogo di Cellini); Toderi e Vannel 2000, I, pp. 38-39 (la cui datazione al primo quarto del Cinquecento, senz'altro troppo precoce, riprende la lettura stilistica fornita da Fabriczy 1904 (1903), p. 171, tav. XXXIV, fig. 4, che aveva chiamato in causa come possibile autore di queste medaglie il Caradosso); Attwood 2003, I, p. 124 (con un'ottima discussione dello *status quaestionis*) e *supra*, cap. I.4. Una medaglia di Ercole II originariamente data al 'Maestro' da Hill e mantenuta nel catalogo di Cellini da Pope-Hennessy (1985, pp. 87-88 e tav. 50), è stata condivisibilmente attribuita ad Alfonso Lombardi da Middeldorf 1977 (3), pp. 263-265.

Caduta la denominazione "Maestro del Bembo", basata su di una medaglia di Pietro Bembo oggi scollegata da qualsiasi ambito celliniano (cfr. Gasparotto 1996, pp. 191-192, dove si avanza l'ipotesi che il ritratto sia postumo, e Attwood 2003, I, p. 168, n. 217, dove si propone l'attribuzione dell'opera a Danese Cattaneo), il *corpus* individuato da Hill e Habich sopravvive ancora sotto diverse spoglie nel catalogo di Philip Attwood ("unidentified Milanese medallist, I") e nel recente repertorio di Vannel e Toderi. Ferma restando la presenza

che le suggestioni formali attive sul 'Maestro' non erano tali da consentire di localizzarlo in una regione o di identificarlo con un profilo biografico noto, ed è ormai tempo di chiarire che quella commistione di linguaggi figurativi veneti, toscani e romani che lo studioso tedesco evidenziò nel presunto anonimo e più in generale nelle medaglie lombarde fuse intorno alla metà del secolo XVI, leggendo in entrambi i fenomeni le conseguenze dell'opera di Leone Leoni, non è invece riconducibile né ad una sola personalità, né a una sola regione artistica, né ad una matrice unica.

Certo, rimane impossibile rinunciare all'intuizione dello Habich circa la centralità di Leone Leoni negli svolgimenti della medaglistica milanese del secondo Cinquecento. Anche se la sua lezione stilistica non pervade ogni aspetto di quella vasta produzione microplastica, fu l'aretino la personalità che sollevò il tenore della medaglistica locale e ne dettò i temi figurativi. Alla sua produzione aulica, e più precisamente ai tipi medaglistici e ritrattistici da lui codificati, artisti e committenti attinsero per creare un sistema di convenzioni rappresentative adeguate alle nuove autorità e per formulare articolazioni di genere adatte alla restante compagine sociale⁷¹⁸.

Nondimeno, tra gli anni quaranta e gli anni sessanta del secolo XVI, Milano si offrì come un crocevia di tradizioni figurative diverse, un filtro attraverso cui sperimentare e individuare soluzioni ritrattistiche di moda, e al contempo come una via di accesso privilegiata attraverso cui i sovrani di Spagna, di Baviera e dei Paesi Bassi potevano reperire artefici. La fisionomia della plastica milanese si definì decennio dopo decennio in funzione di presenze e avvicendamenti, antagonismi e uscite di scena, secondo una dinamica che è utile ripercorrere nei suoi tratti essenziali per non perdere il senso di una continuità che non fu né l'effetto della stanzialità di alcuni maestri, né tanto meno la conseguenza di un panorama artistico unitario.

II. I primi anni quaranta

Nel corso degli anni quaranta, la produzione bronzistica milanese aumentò sensibilmente, e la città prese ad attrarre committenti da Genova, da Cremona e dall'Emilia Settentrionale, e di esportare artefici.

A voltare pagina rispetto alla tradizione declinata della coniazione sforzesca era stato il governatore Alfonso d'Avalos, che nel 1542 aveva voluto presso di sé uno scultore come Leone Leoni, forestiero e forte d'esperienze maturate presso le capitali della medaglistica degli anni trenta, Roma, Venezia e Padova (per tacere di Urbino e di Ferrara). In particolare, il ricambio di linguaggio promosso dalla corte dei luogotenenti imperiali fu alimentato da due elementi concomitanti ma distinti: l'introduzione del fuoriclasse aretino, desideroso di mostrare il proprio valore, e la circolazione di medaglie di nuova concezione come i primi microritratti asburgici e quelli di Andrea Doria. Da queste opere gli artefici milanesi avrebbero ricevuto un'iniezione di adrenalina destinata a lasciare tracce durature e a riunificare i percorsi della plastica, della coniazione e dell'intaglio intorno ai modelli offerti dalle medaglie.

La prima fortuna delle medaglie leoniane si misura soprattutto nelle scelte iconografiche legate al ritratto. Un esempio precoce di questo fenomeno è rintracciabile nella medaglia di

a Milano di figure legate alla bottega di Cellini (come "PPR"), i tratti apparentemente milanesi della medaglia di Jean de Lorraine, risalente agli anni quaranta, si spiegano probabilmente come un esito indipendente (forse bellifontano) della medesima rileborazione di stilemi celliniani che si manifestò in Lombardia dopo l'approdo di "PPR" (cfr. qui il cap. I.4). Basta del resto confrontare il sottile tratteggio dell'effigie cardinalizia o il suo timido emergere dal campo con le prime opere certe di "PPR", che hanno un rilievo più franco e un modellato meno fine, per raggiungere rapidamente la consapevolezza che anche tra i numerosi allievi di Benvenuto i medaglisti furono più d'uno.

⁷¹⁸ Cfr. in proposito anche i capp. I.1 e II.4.

Gianfrancesco Trivulzio (1543-49)⁷¹⁹, in cui Pier Paolo Romano adottò puntualmente il taglio e l'impaginazione del ritratto di Andrea Doria (1541)⁷²⁰. Un secondo caso interpretabile sulla base di questa chiave di lettura ci è offerto dalla medaglia cesarea del 1543, che proponeva un'iconografia da semplice gentiluomo ed ebbe un seguito tanto compatto in termini geografici, quanto poco coerente con la classe ritrattistica suggerita dalla dignità del primo effigiato e dal rovescio anticheggiante che ne accompagnava l'immagine. Le sue prime derivazioni ritraggono infatti personaggi milanesi o dell'area imperiale di rango non principesco e in qualche caso nemmeno aristocratico (il matematico Girolamo Cardano, il giurista Francesco Merati e un agente dei Fugger in Italia, Christoph Müllich)⁷²¹.

Certo, la frequenza e la distribuzione delle riprese mostrano chiaramente che i tipi leoniani dovevano la loro fortuna ai loro numerosi esemplari e al credito conferito all'artista dalla committenza imperiale; tuttavia, a differenza della medaglia dorianica del 1541, quella cesarea del 1543 diede adito a forme di imitazione in cui il rapporto col modello non aveva significati emulativi rispetto al soggetto raffigurato, ma solo rispetto alla qualità formale dell'immagine: esso derivava cioè da un riconoscimento di Leoni da parte dei colleghi⁷²².

Quest'affermazione di convenzioni anticheggianti o al contrario assolutamente moderne attraverso il tramite di Leone Leoni è un dato irrinunciabile per la descrizione storica della medagliistica milanese, ed è tanto più rilevante se si considera che ancora nel 1558-59 la medaglia siglata dal monogrammista "VVP" per il gran cancelliere Francesco Taverna (forse non a caso il committente più sordo agli indirizzi artistici incoraggiati dal rivale Ferrante Gonzaga) esemplifica un paradigma ritrattistico diverso, rimasto senza seguito e caratterizzato dalla frontalità del busto, dal forte aggetto del capo e da un'enfasi impietosa sugli accidenti fisionomici⁷²³. Si tratta in tutta probabilità dell'opera di un artista di cultura austriaca o tedesca, estremamente vicino agli esordi di Valentin Maler (1540 ca.-1603)

⁷¹⁹ Toderi e Vannel 2000, II, p. 506, n. 1502; ma cfr. qui il cap. I.3.

⁷²⁰ Nel ritratto di Gianfrancesco Trivulzio il modellato del nudo e il drappeggio del paludamento ci assicurano che intorno al 1548 il successo delle invenzioni dell'aretino non corrispondeva ad una tangibile gravitazione stilistica da parte dei medaglisti attivi a Milano, giacché la diversità di linguaggio rispetto al ritratto leoniano di Andrea Doria rimane notevole. Il successo del modello genovese andrà piuttosto motivato a partire dall'aura antica conferita al busto dal suo modello monetale antico e dalla reinterpretazione animata e spaziosa che ne diede Leoni.

⁷²¹ Toderi e Vannel 2000, I, risp. p. 103, n. 237, del 1544 (per l'attribuzione a Iacopo da Trezzo, cfr. qui il cap. I.2); p. 101, n. 231 (anni quaranta del secolo XVI?); p. 52, n. 65 (decenni centrali del XVI secolo). Al limite estremo di questa serie iconografica si contano anche imitazioni più prone (per esempio alcune varianti difficilmente databili per medaglie dello stesso Carlo V, e la medaglia di Ottaviano Pallavicini, che è quasi un calco di una di queste: cfr. Toderi e Vannel 2000, risp. pp. 45-46, n. 40; e p. 104, n. 244). Una ripresa tardiva del tipo leoniano può essere segnalata anche nell'effigie di Benedetto Pesaro, governatore di Verona ritratto nel 1556 o poco dopo da qualche medaglista attivo in Veneto: cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 199, n. 549.

⁷²² A questo proposito giova notare che, dal punto di vista del decoro, la fortuna del tipo leoniano adattò a banchieri e cattedrati quello che dal punto di vista italiano appariva un abbigliamento poco consona ad un Imperatore, come ancora nel 1584 Lomazzo sottolineava in termini che sembrano alludere proprio alla medaglia cesarea del 1543: "Circa gl'abiti, di grado in grado si hanno a sminuire secondo le genti [...]. In questa parte di distribuire gl'abiti, o per ignoranza, o per poca avvertenza, si veggono grandissimi errori; come, per esemplo, gl'imperatori con le berrette in testa che gli fa rassembrar più tosto mercatanti che imperatori, cosa che tanto più disdice e spare, quanto che all'aria loro imperiale par che si confacciano solamente le armi" (Lomazzo 1973-74 (1584), p. 377). Le ragioni della diffusione di un'iconografia così semplice vanno forse identificate nella lunghezza del busto (che accentua l'articolazione tridimensionale della figura) e nella terminazione del panneggio (le cui pieghe dissimulano il troncamento in maniera naturale e con una ponderazione che chiama in causa il bordo a mo' di balaustra).

⁷²³ Toderi e Vannel 2000, I, p. 78, n. 148. Il monogrammista "VVP" non è noto che da un'altra medaglia, quella di Clara Tolentino, moglie del medesimo Taverna (p. 78, n. 149). Sicuramente da escludersi è l'ipotesi, avanzata da Börner 1997, p. 181, che si tratti di un medaglista lombardo.

anche per dettagli epigrafici (la lettera “T”) e morelliani (la pupilla incisa, i riccioli della barba)⁷²⁴.

A proposito del quinto decennio del XVI secolo vale la pena di ricordare anche la nostra ipotesi circa la duratura gravitazione a distanza di Pastorino Pastorini rispetto a Milano: una prospettiva di ricerca cui offrono materia i numerosi episodi che, nei capitoli precedenti, ci hanno mostrato la dipendenza di Pastorino maturo da invenzioni di Leone Leoni, Iacopo da Trezzo e Pompeo Leoni. Se le nostre ipotesi sull’artista senese si dimostrassero corrette, la sua esclusione definitiva da Roma e da Milano, avvenuta dopo l’arrivo di Leone Leoni nelle due città, cioè rispettivamente nel 1537 e nel 1542, conferirebbe un significato molto pregnante al suo successivo vagare tra Reggio Emilia, Parma, Ferrara, Bologna e Mantova: buon ritrattista, ma poco raffinato nei rovesci, il più prolifico medaglista del Cinquecento sarebbe rimasto tagliato fuori dall’area lombarda per l’affermarsi di quella che Mark Jones ha chiamato la “medaglia manierista”. La stanzialità di Pastorino in Emilia avrebbe però consolidato il primato bolognese e ferrarese nel campo del microritratto in cera o in stucco, già avviato *in loco* da Alfonso Lombardi (che morì nel 1537)⁷²⁵.

Le opere di Leone Leoni diedero inoltre un impulso determinante, anche se probabilmente non esclusivo, alla diffusione lombarda di una forma di rovescio in cui il piano di posa delle figure, caratterizzato come uno zoccolo di terreno sospeso nel campo, definisce uno spazio prospettico che non si limita alla profondità reale dell’oggetto, ma coinvolge rilievi stacciati e fondali atmosferici estremamente lussureggianti, coerenti con la precettistica gioviana sulle imprese. Il confronto tra la prima medaglia di Girolamo Cardano, risalente al

⁷²⁴ Sappiamo poco degli esordi del moravo Valentin Maler, la cui attività come medaglista è documentata a Norimberga a partire dal 1568; ma un confronto con una delle sue prime medaglie, quella di Wenzel Jamnitzer (1571: cfr. Karl Schulz, in Scher 1994, p. 292), è molto indicativo sulla sua vicinanza con il monogrammista “VVP”. Non mi è stato ancora possibile esaminare dal vero le medaglie dei Taverna dopo avere concepito l’idea che il monogrammista sia identificabile con Maler, e posso pertanto solo ipotizzare che l’iscrizione “VVP” possa essere meglio letta come “Walentinus pictor”, “W(alentinus) F(ecit)” o qualcosa di analogo.

⁷²⁵ A proposito della genesi del microritratto in cera come opera autonoma credo che vada riconsiderata la centralità attribuita a Milano da Hill 1909 (2), pp. 31-35 e da Kris 1929, p. 80: come abbiamo visto, uno dei suoi riconosciuti araldi in Europa, Antonio Abbondio, ebbe probabilmente poco a che spartire con la città lombarda, mentre la sua produzione dimostra tangibili rapporti con l’area emiliana (cfr. *infra*, cap. I.6). Lo stesso può dirsi di Anteo Lotelli, milanese di origine, ma legato più alla cultura e alle tecniche cispadane che alla tradizione di Leone Leoni e di Annibale Fontana (*infra*, cap. I.5). Torna quindi ad accreditarsi la prospettiva storiografica delineata da Vasari, le cui *Vite* menzionano medaglie in cera e stucco solo in riferimento ad artisti attivi in Emilia o nell’Italia Centrale (Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 630): “Pastorino da Siena à fatto il medesimo nelle teste di naturale, che si può dire che abbi ritratto tutto il mondo di persone e signori grandi e virtuosi, et altre basse genti. Costui trovò uno stuc[c]o sodo da fare i ritratti, che venissino coloriti a guisa de’ naturali, con le tinte delle barbe, capelli e color di carni, che l’à fatte parer vive; ma si debbe molto più lodare negli acciai, di che à fatto conii di medaglie eccellenti. Troppo sarei lungo se io avessi di questi che fanno ritratti di medaglie di cera a ragionare, perché oggi ogni orefice [ne] fa, e gentiluomini assai vi si son dati e vi atendano, come Giovan Batista Sozini a Siena, et il Rosso de’ Giugni a Fiorenza, et infiniti altri, che non vo’ ora più ragionare”. E ancora, nella notizia *Di Lione Lioni* (VI, p. 204, ed. 1568): “Et ultimamente Mario Capocaccia anconetano ha fatti di stucchi di colore, in scatolette, ritratti e teste veramente bellissime, come sono un ritratto di papa Pio Quinto, ch’io vidi non ha molto, e quello del cardinale Alessandrino”. Per un ricordo di Pastorino ceroplasta di Ulisse Aldrovandi (Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. Aldrovandi, 21/II, cc. 608r-609v) cfr. Olmi 1977, p. 155. Ulteriori testimonianze sulla realizzazione di medaglie in cera a Bologna sono raccolte da Tumidei 2002, pp. 71-76, che ricorda anche l’attività ceroplastica di Timoteo Refati, altro artista impropriamente classificato da alcuni come milanese (cfr. qui l’*Introduzione*). L’idea che la genesi della medaglia in cera avesse avuto luogo in Emilia e in Francia nel secondo quarto del secolo è del resto già espressa sulla base di fonti letterarie da Lightbown 1970, parte I, pp. 47-48, e da Böll 1977, pp. 442-444, che sottolinea però anche la probabile genesi fiamminga o tedesca di questo genere ceroplastico. Meno convincente, ivi a p. 50, è invece l’ipotesi che la leoniana “cera de la bela Felipina”, da cui Antoine Perrenot fece fondere una medaglia (Plon 1887, p. 366, n. 32), o le menzionate da Leoni in una lettera del 30 marzo 1552 (Plon 1887, p. 367, n. 35) fossero opere finite e autonome.

1544, e quella del 1550⁷²⁶, che raffigura lo stesso soggetto onirico⁷²⁷, mostra assai eloquentemente che le pulite soluzioni prospettiche mostrate da Leoni a partire dal 1548-49 attecchirono in un ambito che aveva già tentato autonomamente la forzatura dell'invaso spaziale di tradizione quattrocentesca. È probabile che una simile soluzione fosse suggerita agli autori delle due medaglie, per vie rispettivamente romane e milanesi, dalla conoscenza di medaglie e placchette del Caradosso, la cui cultura antiquaria e prospettiva aveva trovato un'espressione matura nella raffigurazione della *Basilica di San Pietro* bramantesca (rappresentata in scorto sul rovescio della medaglia di Giulio II)⁷²⁸.

III. La svolta del 1548-49

Nonostante l'ambizione di Alfonso d'Avalos a rilanciare Milano come centro artistico, alla morte del Marchese (1546) la richiesta di medaglie, incentrata ancora sulla corte e sulla personalità del Governatore, era così precaria che un avvicendamento in quella carica (poi ricoperta da Ferrante Gonzaga tra il 1547 ed il 1554) poté in breve far venire meno la presenza dell'artista del momento, Leoni, e far vacillare la produzione stessa di microritratti metallici. Ben illustra questa situazione lo iato prodotto nella monetazione milanese di quegli anni dall'assenza dello scultore aretino, nuovamente attratto dalla corte farnesiana di Piacenza (che qualche anno prima aveva sottratto al firmamento artistico ambrosiano le doti di Alessandro Cesati). La richiesta di medaglie e di opere fusorie che esulassero dalla *routine* dei bravi orafi locali era rimasta limitata, e due fuoriclasse flessibili ed esperti come Leone Leoni e Iacopo da Trezzo, ciascuno con aiuti e bottega, erano bastati a soddisfarla. Anche per la glittica, gli anni quaranta e i primi cinquanta segnarono un equilibrio fragile, in cui artisti più tradizionali come Francesco Tortorino (attivo dal 1553 fino al 1571 almeno)⁷²⁹ si spartirono la piazza con gli esordienti Iacopo e Francesco da Trezzo: i tre, essendo probabilmente i più dotati, si orientarono sintomaticamente verso la committenza principesca medicea e il mercato dell'esportazione; artisti come Giovannantonio de' Rossi, sfruttando le proprie competenze di intagliatori, lasciarono invece la città e saggiarono aree come Roma, Padova e Firenze. Persino nella bottega di Leone Leoni una figura bistrattata come Martino Pasqualigo giudicò preferibile allontanarsi dal monopolio del maestro per tentare la fortuna a Venezia presso Pietro Aretino (1545), dove pure i medaglisti non mancavano⁷³⁰.

⁷²⁶ Toderi e Vannel 2000, II, risp. p. 103, n. 237, e p. 45, n. 37.

⁷²⁷ Sul soggetto dei due rovesci, che raffigurano un sogno premonitore di Cardano, cfr. *infra*, cap. II.4.

⁷²⁸ Toderi e Vannel 2000, I, p. 36, n. 12 (1506).

⁷²⁹ Sull'opera di Francesco Tortorino si vedano almeno Kris 1929, pp. 82-83; Venturelli 1996, pp. 49 e 94; Venturelli 1997, pp. 138-150 (che identifica un suo specchio al Museo degli Argenti di Firenze); Venturelli 1998 (2), p. 273, nn. 73-75 (con una bio-bibliografia ragionata), Venturelli 2005 (2), p. 299, e soprattutto Venturelli 1998 (3), pp. 195-206 (con una rassegna del catalogo e dei documenti). Nel 1569 Tortorino realizzò un vaso in cristallo per Massimiliano II d'Austria (Kris 1929, II, p. 83). Un vaso, un boccale, un bacile e un bicchiere in pietre dure sono inventariati nel 1587 tra i beni di Ranuccio Farnese come opera di un Tortorino non meglio precisato (Campori 1870, p. 55).

⁷³⁰ Delle vicende di Martino successive al suo soggiorno milanese sappiamo dalle *Lettere* di Pietro Aretino, il quale si sdegnò con Leone per l'aggressione da lui perpetrata ai danni del giovane: Aretino 1957-60, III, p. 74, n. CCXXXVI (giugno 1545) e IV, p. 159, n. CCCXLII (aprile 1546): "Vi pareva egli che si convenisse a lo amor che vi porto, sì per l'esser d'una patria istessa, sì perché non avete pari in gl'intagli, il non alterarmi nel caso di Martino [Pasqualigo]? [...] Saria forza che la propria vostra coscienza vi inimicasse con voi medesimo in tutto; e tanto più, quanto [Martino] non vi fa vergogna ne l'arte, in cui imita sì bene voi, suo maestro, che gloriare vi potete, e non pentire, d'avergliene come gliene avete insegnata". Il catalogo del Pasqualigo rimane pressoché sconosciuto: se però è corretta l'identificazione tra Martino e il "MART^s. PASQ" che siglò una medaglia del genovese Daniele Centurione (Bernhart 1925-26, p. 73; Börner 1997, p. 184, n. 795; Attwood 2003, I, p. 173, n. 229), dell'insegnamento di Leoni e delle convenzioni proprie dei microritratti milanesi (tra i quali lo classificano Vannel e Toderi 2000, I, p. 66) Martino non serbò in questa fase alcuna traccia.

L'arrivo a Milano del principe ereditario Filippo, nel 1548, smosse invece le acque in maniera irreversibile: la commissione di un modello di Piacenza da donare all'infante e la lusinga di poter ritrarre il futuro sovrano in medaglia e in una statua a grandezza naturale richiamarono in città Leone. Pietro Paolo Romano, in cerca di fortuna, si trasferì Milano, dove ci è segnalato da Lomazzo⁷³¹; Pompeo Leoni esordì come orafo a Piacenza per affiancare poi il padre nella loro bottega presso Santa Maria della Scala, e il matrimonio della figlia del Governatore Ippolita convertì definitivamente Iacopo da Trezzo al sacro fuoco della medaglia fusa.

Nella sfilata dei maggiorenti cittadini, convenuti per salutare il futuro sovrano, la microplastica e la glittica milanese, alimentate da nuove commissioni, assunsero piena visibilità nella forma di *badges* da cappello⁷³². Milano, nuova *Graecia capta*, si scoprì capace di capolavori degni di monarchi ed esportabili da Monaco a Napoli, da Madrid alle Fiandre. La maturità artistica del maestro aretino e la committenza diretta della famiglia imperiale segnarono un punto di non ritorno su più fronti: nello stesso anno in cui aveva preso avvio la vicenda che avrebbe portato alla fusione delle statue bronzee per Carlo V e Maria d'Ungheria, si era aperta anche (troppo tardi perché le *Vite* vasariane del 1550 potessero tenerne conto) una quarta età della scultura in metallo, alimentata dalla stabilizzazione politica dei principati italiani.

Microritratti metallici dal formato parossistico, abbigliati con superbe loriche ageminate e corredati di rovesci i cui paesaggi evocavano gesta di proporzioni olimpiche, conquistarono la generazione di Carlo V e presero a circolare tra i suoi vassalli, facendo perdere la testa a governatori come Ferrante Gonzaga, Consalvo Hernández de Córdoba e Francesco d'Avalos, che vollero farsi effigiare come i sovrani. Tra la fine degli anni quaranta e il decennio successivo, la forza attrattiva dei modelli leoniani più illustri prese così a interessare soprattutto le committenze più pretenziose: busti, impaginazioni e andamenti

Temanza colloca la nascita di Martino a Milano intorno al 1524, e la sua morte a Venezia nel 1580, sulla scorta di un sonetto di Giovambattista Maganza che commemora la scomparsa di "Martino Pasqualigo" assieme a quella di Andrea Palladio (Temanza 1778, I, p. 385, con trascrizione del componimento, e nota *a*). Ridolfi (Ridolfi 1914-24, 1606, I, p. 201) attesta invece l'esistenza di un ritratto tizianesco di "Martino scultore giovinetto" nella collezione seicentesca di Bertoldo da Fino, dalla quale il dipinto è pervenuto alla Corcoran Library di Washington D.C. (Wethey 1969-71, II, p. 121, n. 71, con data 1545-46). L'assenza di cicatrici sul volto indurrebbe a fissare la datazione del ritratto al 1545, mentre il ritratto registrato nel 1627 all'interno della collezione Vendramin di Venezia, essendo contrassegnato dalla macabra iscrizione "MARTINO DALLO SFRISO", dovrebbe essere più tardo.

Pare invece sfuggita alla critica la menzione di un "Martino scultore" che viene invitato nella casa veneziana di Enea Vico assieme a Pietro Aretino e Francesco Marcolino nella *Chiachiera XIII* della *Zucca* di Antonfrancesco Doni (2003 (1551), I, p. 187, dove l'artista, nominato anche nelle tavola degli *Uomini onorati* a p. 30 come "Martino eccellente", non è identificato dalla curatrice). Al medesimo convito, immaginario o reale che sia, prende parte anche l'organista fiammingo Iakob Buus, attivo a Venezia tra il 1541 e il 1550 e ritratto in una medaglia ascritta a Leone Leoni ancora da Toderi e Vannel 2000, I, p. 47, n. 49, e da Attwood 2003, I, p. 98, n. 18 (la cui scheda è utilissima per i dati biografici). Ora, dato che la medaglia del musicista è a sua volta legata stilisticamente ad un gruppo di medaglie della famiglia de Hanna (Toderi e Vannel 2000, I, pp. 46-47, nn. 42, 47 e 48, ma cfr. qui il cap. I.1), e visto che alcune di queste presentano affinità col ritratto del Centurione nella conformazione del naso e nella delineazione di orbite e pupille, non escluderei che un nucleo dell'opera veneziana di Pasqualigo possa essere rintracciato in queste quattro medaglie, commissionate da figure che intrattenevano rapporti con Pietro Aretino e con la sua cerchia. Purtroppo, le differenze tecniche sussistenti tra la medaglia fusa di Daniele Centurione e quelle di Buus e dei de Hanna, originariamente coniate e sopravvissute in esemplari un po' stanchi, non facilitano la soluzione immediata del problema, che mi limito qui a metter sul tavolo in attesa di ulteriori verifiche.

⁷³¹ Lomazzo 1973-74 (1563 circa), p. 64.

⁷³² Campi 1585, p. XXIII, descrive nel corteo del 1548 "duecento gentilhuomini armati" che "havevano berrette di velluto con finissime piume bianche e bellissime medaglie d'oro", e poi ancora "doceci [...] gentilhuomini de' principali della città" che "al collo portavano catene d'oro di gran valore, e le berrette erano di velluto negro con piume, medaglie e gioie di gran prezzo, e le spade e pugnali co' fornimenti indorati".

epigrafici solenni ricalcarono i prototipi dell'aretino non solo nell'opera di figure artistiche secondarie (come l'autore della medaglia dell'armaiolo Filippo Negroli⁷³³, che dipendeva strettamente da quella leoniana di Filippo II), ma anche in ritratti di alto profilo come la medaglia trezziana di Ippolita Gonzaga (1551-52)⁷³⁴. Nell'uno e nell'altro caso, i tipi leoniani preferiti risultarono i ritratti all'antica, caratterizzati da soluzioni più artificiose. Non di rado l'attenzione degli imitatori si soffermò su formule sublimi come le clausole del panneggio, che avvolgevano morbidamente l'interruzione del busto e delle spalle.

Le invenzioni leoniane si imposero soprattutto nelle tipologie più prestigiose, come i medaglioni. Il taglio a cuore del microritratto di Ferdinando d'Asburgo (1551)⁷³⁵ – scorciato da un leggero squilibrio e bilanciato dall'accento prospettico alla spalla nascosta e dalla rispondenza ritmica tra l'oggetto della corazza e il profilo della testa – fu ripreso ad esempio nella medaglia anonima di Alvaro de Luna⁷³⁶, castellano cremonese e ufficiale asburgico. Altri riadattamenti dell'impaginazione leoniana si possono rintracciare nel medaglione di Francesco d'Este (modellato forse da Iacopo da Trezzo)⁷³⁷ e in un microritratto anonimo di Federico Gonzaga (1563)⁷³⁸. Un ibrido tra il busto della medaglia di Carlo V e quella del fratello compare anche in un medaglione di Cosimo I (1569-74)⁷³⁹: pochi anni prima (1555) un sonetto del Varchi aveva additato all'autore del ritratto ducale, Domenico Poggini, la recente ascesa sociale e artistica di Leone Leoni: non è dunque impossibile che lo scultore mediceo avesse considerato il modello del suo conterraneo anche sotto il profilo figurativo, giacché tagli simili sono assenti dal repertorio della medaglistica toscana⁷⁴⁰.

Nella seconda metà del XVI secolo l'attività dello scultore aretino, feconda più d'altre di novità, scandì il passare dei lustri anche nella scelta dei formati e dell'impaginazione epigrafica. Giovani aristocratici estranei all'amministrazione asburgica (Carlo Visconti, Francesco d'Este e la moglie Maria Cardona) richiesero medaglie di modulo grande ispirati a quello che Leoni aveva messo a punto per Martin de Hanna nel 1545: la nuova classe si contraddistingue per un allontanamento dagli *standard* antiquari rintracciabile nell'assenza di perlinatura, nel modulo delle lettere e nei margini incisi della ghiera per l'iscrizione, ma anche nella semplicità iconografica e spaziale dei rovesci.

Mentre i modelli di Leone conoscevano un largo seguito, i suoi nuovi impegni come scultore monumentale (1550-56) lo sottrassero quasi completamente al genere medaglistico. Per qualche anno fu Iacopo da Trezzo, suo fedele e pulito interprete, a tenere banco e a monopolizzare le commissioni del governatore Ferrante Gonzaga⁷⁴¹. Le medaglie

⁷³³ Toderi e Vannel 2000, I, p. 107, n. 260 (del 1553). Sulla medaglia leoniana di Filippo II cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 60.

⁷³⁴ Toderi e Vannel 2000, I, p. 61, n. 95 (del 1551-52).

⁷³⁵ Toderi e Vannel 2000, I, p. 57, n. 86 (del 1551).

⁷³⁶ Toderi e Vannel 2000, I, p. 123, n. 329 (terzo quarto del secolo XVI).

⁷³⁷ Toderi e Vannel 2000, II, p. 397, n. 1174.

⁷³⁸ Toderi e Vannel 2000, I, p. 150, n. 394 (anonimo).

⁷³⁹ La medaglia medicea (Toderi e Vannel 2000, II, p. 497, n. 1473) trae da quella cesarea il taglio della spalla e l'accorgimento prospettico costituito dal panneggio che attraversa diagonalmente la corazza descrivendone la carenatura e la profondità, ma prende dal ritratto di Ferdinando d'Asburgo la variante relativa alla spalla più lontana, accennata dal mantello.

⁷⁴⁰ Varchi 1555, p. 260: "Voi, che seguendo del mio gran Cellino / per sì stretto sentier l'orme onorate, / ori et argenti e gemme altrui lasciate / per bronzi e marmi e creta, alto Poggino; / e la bell'opra del buono Aretino / non con la lingua pur tanto lodate, / ma con la mente ancor sempre ammirate / certo, e meco di lei vero indovino; / tal gloria all'Arno accrescerete, e tanto / a' metalli splendor, che Donatello / se non minor, sarà certo men bello, / e Flora al quarto e forse al quinto vanto / giugnerà il sesto, ond'io di pensieri egro, / e d'anni grave a trista età m'allegro".

⁷⁴¹ Se consideriamo le datazioni proposte per le medaglie di Ippolita Gonzaga nel cap. I.2, appare significativo anche il fatto che la prima di esse, opera del Nizolla, fosse stata realizzata tra il 1549 ed il 1550, cioè in un lasso di tempo che si sovrappone parzialmente con quello in cui Leoni, dal novembre 1548 al 1549

di Iacopo fornirono così a loro volta dei paradigmi di stile e di iconografia per altri plasticatori (come l'anonimo autore delle medaglie di Ercole Gonzaga e quello della medaglia di Pierfrancesco Pallavicini)⁷⁴². Poi – complice un altro matrimonio, quello di Filippo II con Maria Tudor, celebrato nel 1554 – anche il Nizolla prese la via delle Alpi già battuta da Leone Leoni, e andò a colmare un posto rimasto vuoto nei ranghi della casa reale del nuovo sovrano di Milano, quello di medaglista ed incisore di coni per la corte di Bruxelles.

La partenza del Nizolla motivò anche l'ultimo coinvolgimento di Leone Leoni in opere medaglistiche, che comportò l'elaborazione di fortunate varianti autografe dei suoi precedenti tipi ritrattistici. Non appena realizzate, le medaglie di Ferrante Gonzaga, di Consalvo Hernández de Córdoba e di Francesco Ferdinando d'Avalos vennero replicate per collezionisti come Antoine Perrenot de Granvelle e presero a circolare nelle corti del sistema politico asburgico. L'impatto del ritratto di Ferrante Gonzaga (1556) sulla medaglistica del secondo Cinquecento si presta bene a illustrare la diffusione sempre più ampia delle medaglie leoniane⁷⁴³. Il taglio del busto di Ferrante è assai peculiare e facilmente riconoscibile: la spalla sinistra dell'effigiato rasenta l'iscrizione gettando un'ombra profonda, come posasse sulla legenda, mentre la spalla destra, poco aggettante, pare calare dietro l'iscrizione. La terminazione dell'addome è sagomata a punta per assecondare la ritmica della corazza carenata, ma è completamente dissimulata dal panneggio, dalla didascalia e dallo scorcio. L'andamento delle spalle è concentrico al margine ed i compassi che hanno tracciato il tondello e le ghiere per l'iscrizione sono presi sulle proporzioni che scandiscono la figura. L'impaginazione leoniana fu ripresa immediatamente nella medaglia di Antonio Abbondio che ritrae Niccolò Madruzzo (un calco di poco successivo al 1556, rimodellato leggermente ma fedele anche nel modulo del tondello e nella forma delle lettere), e ritorna con leggere modifiche anche nella medaglia che "PPR" fuse dopo il 1558 per Giovambattista Castaldo, un altro alto ufficiale delle milizie asburgiche⁷⁴⁴. Quel che più impressiona è che il modello leoniano rimase attivo nel repertorio medaglistico per quasi quarantennio, perché ancora nel ritratto abboniesco di Sigismondo III di Polonia (1592 ca.), a dispetto di un innegabile stacco stilistico, permangono del prototipo l'impostazione del busto e la posizione della testa, che è quasi un calco di quella di Ferrante⁷⁴⁵.

Al contempo, l'apertura politico-culturale dei governatori asburgici, i lasciapassare della cerchia varchiano-medicea e la fama del *Perseo* fiorentino avevano dischiuso le frontiere della Lombardia ad alcuni aiuti di Cellini proprio nel momento in cui l'egemonia di Leoni si indeboliva per le sue fortune fiamminghe. Pietro Paolo Romano riuscì così a inserirsi nel mercato insorgente della medaglia patrizia, che a Milano compiva i suoi primi passi alla fine del sesto decennio del XVI secolo. Le prime opere di "PPR", commissionate da un musicista (Giovanni Michele Zerbi), da un ex-esule (Giovanfrancesco Trivulzio) e da un

incluso, mancò da Milano. La medaglia del 1550-51 fu invece commissionata allo scultore toscano, che in quel periodo dimorava nel capoluogo lombardo (a parte una breve assenza nel 1551, giustificata dal suo viaggio ad Augusta).

⁷⁴² Sulla medaglia di Ercole Gonzaga (che Attwood 2003, I, pp. 126-127, riconduce al *corpus* della personalità da lui battezzata "unidentified Milanese medallist, II", attiva intorno al sesto decennio del secolo), cfr. *supra*, cap. I.2. La medaglia del Pallavicini (schedata da Toderi e Vannel 2000, II, p. 376, n. 1122, come medaglia anonima genovese, databile dopo il 1550) mostra un'indubbia parentela stilistica con il profilo di Francesco d'Este ed il rovescio della medaglia gonzaghese, ma non mi spingerei ad affermare che siano della stessa mano. Essa va però vigorosamente ricondotta nell'alveo di questi episodi figurativi milanesi, che Pierfrancesco poté forse conoscere al Concilio di Trento, cui presenziò lo stesso Ercole Gonzaga.

⁷⁴³ Per la datazione del tipo al 1556 cfr. Cupperi 2002 (1), p. 105, app. 1.

⁷⁴⁴ Cfr. risp. Toderi e Vannel 2000, I, p. 159, n. 416 (come anonimo), e II, p. 514, n. 1534 (come "Galeotti").

⁷⁴⁵ Toderi e Vannel 2000, I, p. 173, n. 483.

fiero antagonista del Governatore, il gran cancelliere Francesco Taverna⁷⁴⁶, parlavano un linguaggio interlocutorio rispetto ai successi di Leoni e Nizolla, ma delineavano già una clientela nuova.

D'altro canto, il consolidamento della produzione di medaglie e l'affermazione di una continuità tipologica e tecnica tra la prima e la seconda generazione dei medaglisti di età spagnola non impedivano che la committenza precaria espressa da una corte di semplici governatori facesse sentire più appetibili altre posizioni⁷⁴⁷. Ancora nel 1562 per Pier Paolo Romano la chimera di un impiego fisso, testimoniata dalle medaglie e dal busto che egli fuse per il duca Ottavio Farnese, valse un allontanamento da Milano. Del resto, già nel 1553-54 Pompeo Leoni, ritenendo l'ambiente milanese poco stimolante anche per la presenza ingombrante del padre Leone⁷⁴⁸, si era rivolto prima al mecenatismo estense, poi a quello di Antoine Perrenot (1552-54) ed infine alla protezione di Filippo II (1556), che aveva garantito al giovane Leoni un impiego salariato a Madrid.

IV. Dopo il 1556

Nonostante l'impegno di Leone Leoni nell'assicurare microritratti ai governatori che ne facessero richiesta, con il 1556 si aprì ufficiosamente la ricerca del suo successore nel ruolo di artista *leader* del microritratto. Non è da escludersi che la prima, mediocre medaglia di Giovambattista Castaldo (posteriore al 1551 e forse anche al rientro del generale in Italia nel 1555) possa essere letta come il segnale di questa *vacatio*, tale dal disorientare anche un committente esigente come il nocerino e da spingerlo a ricorrere a un artista poco pratico di medaglie e vicino piuttosto, per certi versi, allo stile di Francesco Tortorino⁷⁴⁹.

È invece documentato il fatto che intorno al 1560, giungendo dalla vicina Brescia per lavorare per alti ufficiali come lo stesso Castaldo e come Francesco Ferdinando d'Avalos (probabile committente della medaglia che lo effigia con il padre Alfonso), Cesare Federighi da Bagno si candidò per qualche anno a diventare il medaglista di spicco del

⁷⁴⁶ Lo stesso Francesco Taverna, nelle sue pretese di novità, attira nel 1559 una personalità anonima del tutto estranea alla tradizione lombardo-toscana e forse anche a quella italiana, il monogrammatista "VVP", che sigla anche l'effigie della signora Taverna, Clara Tolentino (cfr. *infra*). Per il primo ritratto cfr. Armand 1883-87, II, p. 205, n. 13; Vanner e Toderi 2000, I, p. 78, n. 148; esemplari principali: Rizzini 1892, p. 94, n. 655; Börner 1997, p. 181, n. 785. Per il secondo (che è quello datato 1559, ed ha lo stesso diametro di 71-72mm), cfr. Börner 1997, p. 181, n. 786.

⁷⁴⁷ Elementi tecnici comuni al buona parte della produzione medaglistica milanese post-leoniana sono: la fusione di tondelli che vengono puliti, ma non più ridefiniti dalla cesellatura a freddo; la modellazione dei bordi attraverso ghiera sovrapposte; l'utilizzo sistematico dei punzoni per le sole lettere, ma non per la figurazione, e l'impiego di patine artificiali brune.

⁷⁴⁸ Cfr. la lettera di Leone Leoni s.d. (ma del 1551) ad Antoine Perrenot (Plon 1887, p. 365, n. 31): "Ho tenuto unato ho potuto il morso del mio pocco amorevole figliuolo. Hora egli non lo volendo più soffrire [...], mi ha lasciato con li miei lavori".

⁷⁴⁹ Per la medaglia cfr. Plon 1887, p. 273 (con attribuzione a Leone Leoni, seguita da tutta la bibliografia); Armand 1883-87, III, p. 72, n. R; Regling 1911, p. 14, n. 195; Johnson e Martini 1995, p. 116, n. 2229; Toderi e Vannel 2000, I, p. 56, n. 82. I confronti stilistici più calzanti con opere del Tortorino sono offerti dalla muscolatura e dalle corazze anatomiche di alcune figure intagliate tra il 1554 e il 1565 sulla colonnetta in cristallo già proprietà di Carlo Visconti (oggi Firenze, Museo degli Argenti: cfr. Venturelli 1997, p. 170; per una riproduzione fotografica cfr. Venturelli 1998 (3), p. 205; ma cfr. anche le figure loriccate del cammeo firmato con il *Sacrificio di Marco Curzio* al Kunsthistorisches Museum di Vienna, in Eichler e Kris 1927, p. 116, n. 199). A trattenere da una attribuzione assertiva, oltre alla differenza di *medium*, è la consapevolezza che nella bottega di Francesco erano attivi anche i due figli Girolamo e Giovanni Maria, le cui peculiarità di stile non sono mai state messe a fuoco. L'accostamento qui proposto valga invece ad indicare come la cultura figurativa testimoniata dalla glittica consenta talora di colmare le lacune del quadro offerto dalla microplastica anche per opere fuse in metallo.

capoluogo lombardo. Solo la sua morte improvvisa e violenta, sopraggiunta nel 1564, lo escluse dai giochi.

Già sotto il governatorato di Cristoforo Madruzzo (che esamineremo da vicino nel cap. II.4), le vicende della medaglia aulica si polarizzarono su di un binomio costituito dal giovanissimo Annibale Fontana e dal più maturo Pietro Paolo Romano, che si alternarono nella realizzazione delle medaglie del principe tridentino e in quelle del Castaldo, fiduciario di quel grande esperto d'arte che fu il ministro Antoine Perrenot de Granvelle. Probabilmente la compresenza dei due medaglisti fu sfruttata per creare un clima di emulazione: i tagli ritrattistici e le soluzioni iconografiche del primo assunsero così un ruolo quasi normativo, mentre il secondo fu indotto a maturare il proprio stile e rinnovare il proprio repertorio un po' ripetitivo alla luce delle opere di Fontana. Patrizi, professionisti e artisti lo premiarono però delle sue fatiche garantendogli una richiesta costante, uniforme e poco esigente.

Non mancò però chi, come Anteo Lotelli, dopo una breve attività in Lombardia nel 1564 preferì cercare un impiego stabile presso corti d'Oltralpe, puntando su di una novità come i microritratti in cera colorata. Tra gli artisti che transitarono temporaneamente per Milano nella seconda metà del XVI secolo va poi ricordata un'altra personalità di formazione emiliana (i suoi riferimenti stilistici sono reggiani, più che bolognesi), ma non identificata, che dopo il 1555 realizzò la raffinata medaglia di Paolo Michele Cotta detto Catalano⁷⁵⁰ e forse quella dell'ignoto "SEIPIO", cioè *Scipio*, "DE SARD..." (un'opera ascritta poco convincentemente allo stesso Lotelli)⁷⁵¹.

Con l'inizio degli anni sessanta, nel dilagare di una tipizzazione cui contribuiscono ormai più cespiti e più artisti, si consolida un paradigma medaglistico entro cui i maestri più giovani, in particolare Annibale Fontana e Pompeo Leoni, introducono aggiornamenti figurativi di grande interesse: nella medaglia fontaniana di Isabella d'Aragona non solo i sinuosi *torchons* dei panni della tunica variano in andamenti più lombardi le forme circolari del modello, la medaglia leoniana di Ippolita Gonzaga, ma lo studio dei nudi (in particolare la *Grazia* di destra) riformula il rovescio leoniano per Isabella d'Aviz in forme affusolatissime e rastremate, che rinviano alla maniera propria dell'Ammannati negli anni settanta (l'epoca della *Opi* di Palazzo Vecchio): le novità attestate dal microritratto potrebbero derivare dal viaggio attraverso la Penisola che Fontana compì nel 1569-70 o da esperienze precedenti, ma documentano senz'altro un ennesimo momento di apertura verso la cultura promossa da altre corti. Intagliando pietre dure, fornendo disegni e modellando terrecotte e placchette per più botteghe, Annibale Fontana imprime alla scultura locale una nuova svolta.

V. Epilogo

In linea di principio, mentre gli intagliatori di pietre dure si concentrano nella città di Ambrogio, nel campo del microritratto metallico la produzione lombarda non si identifica con quella milanese. Non solo il Ducato sforzesco-asburgico non comprende Mantova, Brescia e Bergamo né a livello politico, né sul piano figurativo, ma città come Milano e Pavia conoscono una produzione medaglistica diversa da quella cremonese, che per buona parte del periodo considerato è il focolaio di una piccola scuola locale imperniata attorno

⁷⁵⁰ Bernhart 1925-26, p. 73; Toderi e Vannel 2000, I, p. 107, n. 262 (come anonimo). La data "1555" apposta nel rovescio allude all'ingresso del Catalano nei Collegio dei Sessanta Decurioni, ma la medaglia potrebbe essere posteriore.

⁷⁵¹ Cfr. in proposito il cap. I.5.

alla figura di Giovambattista Caselli⁷⁵² e orientata dalla pittura di Bernardino Campi⁷⁵³. A partire dall'eccezionale frequenza dei ritratti d'artista, durante l'età asburgica la città di Alessandro Lamo affida un ruolo consistente alle medaglie nella definizione della propria identità, legandosi piuttosto ai microritratti milanesi attraverso forme di interazione iconografica e tipologica che rivelano l'aspirazione periferica dei suoi cittadini a comunicare, per così dire, secondo il codice dei dominanti (è questo il caso della medaglia di Sofonisba Anguissola, che riprende il taglio ritrattistico di quella trezziana di Maria Tudor, o quella di Alvaro de Luna, da attribuire allo stesso Caselli e da accostare alla medaglia leoniana di Filippo II)⁷⁵⁴.

All'interno del Ducato, Cremona è anche l'unica città che con la capitale possa aspirare al titolo di centro artistico (almeno dal punto di vista di questa trattazione), poiché è la sola ad aver tramandato un *corpus* di medaglie riconducibili non solo a personalità del patriziato locale, ma anche ad un circuito di produzione diverso da quello di Milano. A Pavia, invece, solo qualche docente (come Andrea Alciati e Girolamo Cardano) commissiona medaglie, mentre Lodi, Como, Crema e Vigevano tacciono e la medaglia della limitrofa Mantova segna il passo.

Tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo la produzione di gemme, monete e medaglie a Milano è ormai tale da estendere episodicamente le sue propaggini non solo su alcuni centri del Ducato già sforzesco, ma anche sulle corti di Roma, Firenze, Monaco, Londra. I medaglisti ambrosiani si radicano nelle regie asburgiche di Bruxelles e Madrid, e attraverso il viaggio di Fontana a Palermo (1570), i suoi modelli si diffondono in Sicilia. Alcune medaglie prodotte per aristocratici del Napoletano, come abbiamo visto, potrebbero addirittura essere dello stesso Annibale.

Bisogna scendere fino a Reggio Emilia e a Bologna per trovare, proprio in un cremonese soprannominato Bombarda (all'anagrafe Andrea Cambi), una personalità così robusta da resistere alle suggestioni della plastica milanese e da rispondere lasciando il segno in giovani come Pompeo Leoni ed Antonio Abbondio, in alcune opere di "PPR" successive al suo soggiorno parmense, e forse nelle prime opere di Anteo Lotelli⁷⁵⁵. Eppure, i ritratti del Cambi sviluppavano con grande facilità inventiva i tipi proposti da Leone negli anni cinquanta. È evidente che in Emilia egli maturò la propria robusta personalità lungo una frontiera aperta e continuamente attraversata da artisti ed opere: già negli anni trenta Ferrara aveva stampato monete disegnate da Leone, e negli anni quaranta la stessa sorte era toccata ai conii parmensi e a quelli romagnoli; poi, nel quinto decennio del secolo, la capitale estense aveva dato lavoro ad Alfonso Lombardi e Benvenuto Cellini, e nel sesto aveva accolto infine Pompeo Leoni, confermandosi un crocevia fondamentale anche per i 'milanesi' in cerca di fortuna.

A oriente del Ducato sforzesco-asburgico, sulla terraferma veneta e verso il Principato di Trento, Alessandro Vittoria (vicino al Sansovino come un tempo Leone) e Ludovico Leoni

⁷⁵² Su questo medaglista cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 121. Sulla scorta di Hill 1912-13, pp. 137-138, Philip Attwood (2003, I, pp. 144-145) scorpora dal catalogo di Caselli le medaglie di Girolamo Vida (un esemplare delle quali, già nella collezione Oppenheimer, è contrassegnata dall'iscrizione "TEGNIZA CREMON"), ricondotta al cognome cremonese Tegnizzi) e quelle di Pietro Manna, attribuendole ad un "Tegniza" medaglista. L'unità dei due gruppi è però sostenuta con buoni argomenti da Johnson e Martini 1990, pp. 155-158, nn. 1105-1114, e con maggiori riserve da Börner 1997, p. 211, nn. 935-936. I tre studiosi notano l'affinità stilistica dei due *corpora* con l'autoritratto di Caselli, menzionato in un suo sonetto riedito in Forrer 1902-30, I, p. 358, e osservano infine che l'iscrizione "TEGNIZA CREMON", assente dagli altri esemplari, potrebbe riferirsi al possessore.

⁷⁵³ Sulla medaglia a Cremona è disponibile solo un breve intervento di Francesco Rossi (1985, pp. 347-349).

⁷⁵⁴ Toderi e Vannel 2000, I, p. 123, n. 326 (*ante* 1560); e p. 62, n. 100 (1554).

⁷⁵⁵ Per un profilo biografico di Andrea (o Giovambattista) Cambi cfr. John Graham Pollard, in *DBI*, XVII, 1974, pp. 140-144. Sulla sua opera cfr. anche Toderi e Vannel 2000, II, pp. 411-417.

(un omonimo, non un parente dell'aretino) diffondevano un linguaggio affine a quello dei milanesi, ma più sfrangiato e multicolore, mandando bruscamente in soffitta i prodotti pur bellissimi della precedente stagione 'all'antica'. Solo le imitazioni di Giovanni da Cavino coniate dai figli mantennero una nicchia di settore. A occidente, Genova, tesoriere di Milano, ne subì la supremazia culturale, adottandone ora i tipi ritrattistici, per ragioni di rappresentanza, ora i medaglisti (come Pietro Paolo Romano), che garantivano effigi di buon tenore.

Ma i documenti più significativi della fortuna dei ritratti metallici milanesi sono forse quelli riscontrabili nell'opera del medaglista d' Enrico IV, Guillaume Dupré (1579 ca.-1640), con il quale la tradizione plastica meneghina portò i propri modelli in pieno Seicento⁷⁵⁶. Lo scultore francese ebbe modo di conoscere la produzione medagliistica italiana del secondo Cinquecento presso la collezione di Balthasar de Villars a Lione (dove la corte reale soggiornò nel 1600) e poté approfondirne lo studio durante i suoi soggiorni a Mantova, Venezia e Firenze, nel 1612-13. Quel che è certo, è che a partire dal 1600 circa il catalogo del Dupré presenta rispetto a Leone Leoni una folta messe di debiti, che riguardano soprattutto il taglio e l'impaginazione dei busti (ne sono esempi la medaglia di Enrico IV del 1600, quella coeva di François de Lesdiguères e quella di Cosimo II de' Medici del 1613)⁷⁵⁷. Una medaglia di Enrico IV, datata 1606⁷⁵⁸, estende il dialogo del suo autore con l'effigie di Carlo V del 1549 anche a fattori di stile più minuti (come la resa del volto e le pieghe del colletto), mentre il ritratto di Dupré per Cristina di Lorena arieggia molto da vicino, nella disposizione del velo, quelli di Faustina Sforza e Zenobia da Tolentino, fusi da "PPR"⁷⁵⁹. In alcuni rovesci del francese, poi, la ripresa di invenzioni milanesi si fa letterale: il rovescio del ritratto di Nicolas Brulart de Sillery ripropone nel 1613 il *Carro di Apollo* della medaglia trezziana di Filippo II, che è 1555⁷⁶⁰.

Alle magnifiche sorti della microplastica lombarda tra il terzo e l'ultimo quarto del XVI secolo si sottrasse invece la cultura promossa dalla curia borromaica, ultimo ambiente ad accondiscendere alla moda dei microritratti, che essa impiegò soprattutto in chiave devozionale e apostolica. Mancano dati sui committenti di questa classe di microritratti, ma è tangibile il fatto che le medaglie e i pendenti raffiguranti san Carlo attingono ad una vena completamente diversa, e si proiettano verso l'ultimo quarto del secolo, una fase in cui le novità del ritratto dipinto finiranno per trainare le convenzioni di quelli plasmati e scolpiti in piccoli formati⁷⁶¹.

Dalle tessere di questo mosaico stilistico lombardo andrà pacificamente espunta la serie di medaglie raffiguranti Cornelio Mussi, indebitamente incluse tre le anonime milanesi da Vannel e Toderi ed ingiustificatamente attribuite a Pietro Paolo Galeotti da Johnson e Martini⁷⁶²: non solo infatti il prelato, di origini piacentine, gravitò sul piano accademico tra Pavia e Bologna, ma l'intera serie dei suoi microritratti è accostabile per stile all'opera di

⁷⁵⁶ Jones 1986, pp. 22-47; Jones 1982-88, II, pp. 37-47.

⁷⁵⁷ Jones 1982-88, II, risp. p. 51, nn. 4 e 6, e p. 82, n. 42. Cfr. risp. la medaglia di Carlo V del 1549, quella di Ferrante Gonzaga del 1556 e quella di Consalvo Hernández de Córdoba *iunior* del 1560 (Toderi e Vannel 2000, III, figg. 58, 78 e 89).

⁷⁵⁸ Jones 1982-88, II, p. 67, n. 20.

⁷⁵⁹ Jones 1982-88, II, p. 86, n. 45. Cfr. Toderi e Vannel 2000, II, risp. p. 507, n. 1504, e p. 509, n. 1511.

⁷⁶⁰ Jones 1982-88, II, p. 91, n. 47.

⁷⁶¹ Il tipo Armand 1883-87, II, p. 263, n. 5, per esempio, è stato convincentemente posto in relazione da Rossi (1982, p. 98, n. 50) con il ritratto del Borromeo dipinto nel 1588-89 da Giovannambrogio Figino, oggi alla Biblioteca Ambrosiana (Ciardi 1968, pp. 54, 96-99). Non sempre le medaglie borromaiche sono basate su dipinti coevi, poiché già negli anni sessanta il cardinale si rifiutava di posare: la notizia è fornita da una lettera di Prospero Visconti ad Alberto di Baviera, che nel 1573 aveva espresso il desiderio di commissionare un ritratto di Carlo Borromeo: cfr. Simonsfeld 1901, p. 303, n. 98.

⁷⁶² Toderi e Vannel 2000, I, pp. 107, nn. 262-279 (come anonimo milanese); Johnson e Martini 1995, p. 72, nn. 2071-76 (Galeotti).

Giovanni Zacchi, uno scultore prettamente emiliano che verisimilmente fu contattato dal teologo in ambienti felsinei.

Parte II

**“Che siano più in prezio di quelle di Cesare o di
Pompeo”:**

**committenti e collezionisti di medaglie nelle corti
asburgiche e nella società milanese**

A chi conosca gli interessi eminentemente attributivi, classificatori e formali che hanno fatto la fortuna della medaglia tra la fine del XIX secolo e i primi tre decenni del XX – decretandone la sfortuna in quelli successivi, meno propensi allo studio di opere così formalizzate e così poco fotogeniche – non risulterà strano che il problema delle diverse funzioni di questo genere di manufatto artistico sia rimasto disatteso. Passata dall'ambito disciplinare della storia dell'arte a quello della numismatica, apparentemente così adatto a sviluppare considerazioni d'uso, la ricerca su questa classe di manufatti è andata ben poco oltre la *vulgata* opposizione tra moneta (pubblica, utilitaria) e medaglia (privata, celebrativa).

Ci è dunque parso utile proporre, nella seconda parte di questa dissertazione, un'indagine che restituisse il profilo e le motivazioni di alcune committenze che si rivolsero in prevalenza, anche se non esclusivamente, a medaglisti milanesi. I contesti d'uso più rappresentativi della cultura artistica maturata attorno alle medaglie di cui trattiamo sono gli apparati effimeri per le visite dei sovrani (cap. II.1), la corte asburgica di Bruxelles fino al 1559, quella di Madrid a partire dal 1556 (capp. II.2 e II.3) ed i circuiti del patriziato milanese e della corte del Governatore (cap. II.4), attorno alla quale ruotavano anche gli ufficiali dell'esercito imperiale stanziato in Italia. Gli esempi proposti non hanno nessuna pretesa di esaustività ed ogni studio di caso mette a frutto forme di documentazione diverse e modalità differenti di seriazione e confronto. Nondimeno, i quattro capitoli sono costruiti secondo un filo conduttore che sarà bene esplicitare sin d'ora.

Con l'ingresso tra i domini degli Asburgo (1535), Milano divenne infatti per i committenti e i collezionisti legati a quella dinastia una via di accesso privilegiata alla medagliistica e più in generale alla scultura italiana, investite ormai di connotazioni signorili e umanistiche imprescindibili anche oltre la barriera delle Alpi. A partire dagli anni quaranta il capoluogo lombardo si organizzò come il centro della politica per immagini che passava attraverso i ritratti pittorici, scultorei, metallici e a stampa del nuovo Cesare, e di riflesso la città prese a considerare l'Imperatore e i suoi funzionari non solo come i più importanti promotori delle produzioni artistiche locali, ma anche come gli interpreti di un mecenatismo da emulare. Per lo storico questa serie di circostanze rende Milano un punto di osservazione privilegiato sulle modalità che regolavano la commissione, l'invenzione e la diffusione delle medaglie da parte dei collaboratori di Carlo V.

I microritratti metallici, già al centro degli apparati effimeri di cui l'Imperatore era stato protagonista sin dal 1530, trovarono all'interno della cultura antiquaria italiana la formula d'apparato più evoluta e funzionale, che si esprime nei festeggiamenti di Genova e Milano in suo onore (cap. II.1). Intorno alla figura di Carlo prese infatti piede un codice figurativo di origine monetale e di provenienza romana che trovò espressione in medaglie cesaree (per lo più coniate) riconducibili all'iniziativa di singoli privati o alla volontà delle amministrazioni locali, cioè dei luogotenenti e dei diplomatici asburgici o delle autorità cittadine.

Anche il mecenatismo personale di Carlo V (cap. II.2), figura poco versata nelle lettere e nelle arti e costantemente in viaggio, fu raramente esercitato in maniera diretta. I rapporti con gli artisti italiani furono gestiti soprattutto dal suo segretario Antoine Perrenot e dai suoi agenti, mentre la sorella Maria d'Ungheria (1508-58), governatrice dei Paesi Bassi, si occupava delle acquisizioni utili ad aggiornare il patrimonio della Corona agli *standard* culturali condivisi dalle altre corti europee e dai principi italiani, con particolare riguardo per generi di rappresentanza come i ritratti. Le commissioni dei due fratelli (per le quali offrono riscontri gli inventari brabantini e spagnoli delle loro collezioni, alcuni inediti, altri di pubblicazione recente) sono alla base del particolare sviluppo che la medaglia aulica di grande formato conobbe a Milano dopo il 1548, sia per effetto delle richieste avanzate da

altri membri della famiglia imperiale, sia come conseguenza della committenza emulativa intrapresa dai governatori e dagli alti ufficiali dell'esercito asburgico (cap. II.4).

Il ministro Antoine Perrenot, principale regista del mecenatismo asburgico e delle commissioni medaglistiche intraprese sul suolo italiano in onore dell'Imperatore, ebbe inoltre rapporti personali ed un fitto carteggio con funzionari e cittadini milanesi, mediante i quali esercitò nei confronti delle "medaglie" antiche e moderne un collezionismo appassionato e di alto livello (cap. II.3 e app. II).

Accanto alle medaglie effigianti le autorità sovrane e quelle locali, nella seconda metà del XVI secolo trovarono però spazio anche i microritratti metallici di privati appartenenti all'aristocrazia e ad alcune professioni di particolare prestigio (cap. II.4). Queste medaglie venivano commissionate con l'intento di pubblicizzare punti di vista, abilità professionali, eventi di rilevanza biografica, e venivano donate come espressione di legami sociali e affettivi in occasione di debutti, matrimoni, vedovanze. Per alcune categorie (generali, belle donne, letterati, medici...) si assiste di conseguenza ad una codificazione iconografica, ma in altri casi l'ingresso del mondo multicolore dei patrizi nell'universo tipizzato della medaglia comportò inevitabilmente deroghe e riadattamenti delle precedenti norme di decoro.

Cap. II.1. “Legittimamente, e non tirannicamente ad honore del Principe fatte”: le medaglie d’apparato per l’Imperatore

Nel corso del quarto di secolo che intercorre tra l’incoronazione di Bologna (1530) e l’abdicazione di Carlo V a Bruxelles (1556), gli Asburgo conferirono una centralità inedita ai microritratti metallici, rinnovando le proprie tradizioni familiari alla luce della cultura artistica messa a loro disposizione prima dallo Stato della Chiesa e poi, negli anni quaranta, da Genova e dalla Lombardia.

Già all’inizio del XVI secolo, tuttavia, gli Aragonesi ed i grandi di Spagna erano stati importanti collezionisti di medaglie moderne, ed anche Massimiliano I d’Asburgo, nonno di Carlo per via di padre, aveva curato che la propria immagine figurasse in diversi tipi di buona fattura, approfittando a tale scopo dei suoi viaggi nell’Italia Settentrionale⁷⁶³.

Con Carlo V (che tra Italia, Germania, Spagna e Paesi Bassi fu effigiato in circa duecento medaglie) il fenomeno del microritratto replicabile assunse proporzioni e forme di articolazione che non trovano confronti tra i suoi contemporanei. Accanto ai tipi di grande formato fusi per la corte, la medaglia coniata conobbe una straordinaria fortuna in risposta alle particolari esigenze d’immagine proprie di quell’autorità sovranazionale che fu l’Imperatore romano-germanico, il cui carattere non stanziale rendeva particolarmente importante la celebrazione di visite ufficiali e la loro enfaticizzazione attraverso apparati effimeri⁷⁶⁴. Quanto alle medaglie italiane del nuovo Cesare, è un fatto che esse comparvero immediatamente dopo il sacco di Roma (1527), cioè in anni in cui la necessità di consenso della fazione imperiale, alimentata anche dagli scritti politici del cancelliere Alfonso de Valdés, divenne particolarmente viva⁷⁶⁵.

I frequenti viaggi in Italia di Carlo (nel 1533, nel 1536, nel 1541 e nel 1543) e di Filippo (nel 1548) furono la principale manifestazione cerimoniale della nuova dinastia non residente, che condensò in tali circostanze gli atti sovrani più solenni⁷⁶⁶. Soprattutto per Carlo, la cui corte rimase itinerante fino all’abdicazione del 1556, gli spostamenti continui furono uno strumento di governo, ma anche un mezzo per reperire artisti e ricevere doni utili ad aggiornare il patrimonio dinastico sulle novità italiane, che da tempo costituivano la bussola delle mode di corte europee.

⁷⁶³ Cfr. Scheicher 1979, pp. 53; Cano Cuesta 2005, p. 19. Il ritrattista che effigiò Massimiliano I durante i suoi ultimi anni di vita, Giovanni Maria Pomedelli, proveniva da Mantova e probabilmente era stato attivo anche nei domini sforzeschi (cfr. qui il cap. I.1).

⁷⁶⁴ Il repertorio più completo delle medaglie di Carlo V in Italia ed in Europa rimane quello di Bernhart 1919, da integrarsi con Bernhart 1925-26 e Hill 1920-21.

⁷⁶⁵ Firpo 1998, pp. 7-60.

⁷⁶⁶ Nel 1530, facendosi incoronare da Clemente VII a Bologna, l’Imperatore tornò a esaltare il ruolo apostolico e politico del successore di Pietro. Nell’ambito dello stesso viaggio restituì Milano a Francesco II Sforza, perdonandone il tradimento; e appoggiò militarmente il rientro a Firenze dei Medici. Durante un successivo viaggio nel Norditalia (1533) conferì a Federico Gonzaga il titolo di Duca di Mantova. Nel 1535, reduce dalla vittoriosa campagna di Tunisi, attraversò trionfalmente l’intera Penisola, evitando però Milano. Nel 1538 fu la sabauda Nizza la meta raggiunta da Carlo per partecipare ai colloqui di pace con Francesco I di Valois. Nel 1541 egli compì finalmente un ingresso solenne nella città di Milano, che dopo la morte dell’ultimo Sforza (1535) era governata direttamente da generali imperiali. Da ultimo, nel 1543 si spinse a Busseto per impegnare Paolo III a indire il Concilio Ecumenico promesso e per stipulare nuovi accordi dinastici relativi a Milano, Parma e Piacenza. Sugli aspetti politici e cerimoniali dei viaggi italiani di Carlo V rinvio a Brandi 1961 (1937), in part. pp. 264-279; Mitchell 1986, pp. 138-187; e Cochrane 1988, pp. 34-41; per le iniziative architettoniche legate alla presenza della corte cesarea cfr. Eisler 1983, pp. 93-110; e Eisler 1987, pp. 269-282, ma anche Chastel 1983, pp. 168-213.

Nonostante la responsabilità diretta del sovrano non sia documentata rispetto ai microritratti d'apparato fusi o conati in Italia, l'oculatezza con cui egli gestì la propria immagine non può essere sottaciuta: i pendenti e le infinite medaglie, targhe da cappello che tramandano la sua effigie derivavano spesso da modelli approvati o diffusi dai ministri cesarei, se non addirittura modellati dal vero; né può essere trascurato il fatto che i rappresentanti civili e militari del potere asburgico in Italia, appoggiandosi a figure come il Giovio a Milano e l'Aretino a Venezia, ponderarono e divulgarono con cura la scelta dei ritrattisti e delle iconografie cesaree (che nei circuiti ufficiali divennero ripetitive). L'ingaggio di artisti di corte come Leone Leoni, Iacopo da Trezzo e Pompeo Leoni coincise così con l'elaborazione di un linguaggio conveniente agli interessi della monarchia.

I. I viaggi italiani di Carlo V: immagini durevoli per occasioni effimere

La forma artistica che meglio allignò al centro delle fastose visite ufficiali di Carlo V fu quella degli apparati effimeri, campagne di comunicazione massicce ed episodiche che mobilitavano intere cittadinanze, ridisegnavano la topografia di città storiche, davano impulso a forme specifiche d'arte e di letteratura d'occasione e le concatenavano di regione in regione lungo gli itinerari dell'Imperatore⁷⁶⁷.

Tanta energia non fu profusa semplicemente per trasmettere un'immagine florida degli Stati sudditi o tessere le lodi del sovrano: Carlo V ed i suoi trovarono negli apparati e nei ritratti allegorici una forma duttile per presentare i propri principi di governo e rispondere alle proposte politiche degli alleati e alle accuse degli antagonisti (in primo luogo di chi aveva visto nel sacco del 1527 un'espressione delle ambizioni dell'Imperatore sulla Penisola)⁷⁶⁸. Le pagine della *Storia d'Italia* di Guicciardini ricordano mirabilmente che la solidità del potere asburgico in Italia non era basata tanto sull'ereditarietà dei domini di Napoli e della Sicilia (contestata ancora nei primi lustri del Cinquecento), quanto piuttosto sul sostegno di famiglie, prelati, principi, piccole repubbliche come Siena, Lucca e Genova, che potevano trarre vantaggi vassallatici o difensivi dalla presenza degli Spagnoli⁷⁶⁹. Gli apparati concordati dalla autorità locali (ma anche gli altri artefatti realizzati in queste occasioni, come le medaglie ed i ritratti in genere) sorsero per l'appunto con lo scopo di partecipare alla popolazione queste convinzioni e di visualizzare questi rapporti politici adottando un linguaggio comune.

Come è noto, si deve alla profonda cultura giuridica e letteraria di Mercurino Arborio da Gattinara la geniale formula che rese possibile legittimare, magnificare e visualizzare metonimicamente questo stato di cose: fu infatti il guardasigilli d'origine piemontese a richiamare programmaticamente la valenza universale del titolo imperiale di Carlo (confermata provvidenzialmente dall'allargamento dei confini del mondo noto), il suo ruolo di arbitro *super partes* e il suo legame *ab antiquo* con la penisola italiana attraverso

⁷⁶⁷ Il ruolo di laboratorio formale e linguistico degli apparati effimeri è ormai riconosciuto da una cospicua bibliografia: si vedano in proposito almeno Chastel 1960, pp. 197-206; Pinelli 1985, p. 343; Strong 1987 (1973), pp. 113-126; Mitchell 1986, pp. V-VI, 4-9, 138-187 (con bibliografia precedente).

⁷⁶⁸ A proposito delle medaglie italiane realizzate per Carlo V cfr. Hackenbroch 1968-69, pp. 323-332; Hackenbroch 1984, pp. 436-443; Venturelli 1999 (1), pp. 61-72; e Cupperi 2002 (2), pp. 31-85. In occasione di quest'ultimo articolo non abbiamo potuto considerare in tempo un articolo di Matteo Mancini che tratta di alcune medaglie caroline del Museo del Prado, e segnatamente di quelle di Leoni e Lombardi (Mancini 2001, pp. 173-177). Segnaliamo però qui che tale intervento, ignorando alcune voci bibliografiche fondamentali (per esempio, Bernhart 1919 e Habich 1929-35) finisce per proporre come nuove alcune attribuzioni già presenti da decenni in bibliografia; l'autore ascrive inoltre alla rarità del rovescio della medaglia di Carlo V fusa nel 1530, e da noi attribuita a Lombardi, un significato iconografico del tutto arbitrario (p. 175). Bizzarra infine l'idea (espressa a p. 173) che le monete di Cellini per Clemente VII fossero fuse.

⁷⁶⁹ Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, 10, 6, in Guicciardini ed. 1971 (1535-39 circa), II, pp. 971-972.

l'origine romana e la tradizione medievale della sua dignità 'cesarea'⁷⁷⁰. Di tale legato retorico e ideologico gli umanisti e gli artisti presenti a Bologna nel 1530 seppero fornire una traduzione non meno geniale per pertinenza iconografica, adottando per l'Asburgo (con sistematicità priva di precedenti) il repertorio celebrativo tramandato dall'arte imperiale antica attraverso monumenti, statue e monete⁷⁷¹.

La medaglia, sorta nel Quattrocento come un genere artistico di chiara connotazione imperiale e classica (sia che si collochi il suo inizio con le medaglie francesi di Costantino ed Eraclio, sia che lo si faccia coincidere con la medaglia pisanelliana di Giovanni Paleologo), divenne il genere principe di questo *revival*: occasioni come l'*adventus* di Carlo nel 1535-36 o la sua *profectio* nel 1541, immagini come vittorie e province, *tituli* come "Cesare Augusto", "Ottimo Principe", "Pater Patriae", confluirono in essa per ricreare un genere dalle forme annalistiche, per le quali la moneta antica sembrò fornire il modello più adatto.

Mentre però questo leva cruciale del "Rinascimento" (inteso come recupero di codici visivi e costumi sociali dalla monetazione e dai monumenti antichi) è stata ben approfondito rispetto alle sue manifestazioni architettoniche⁷⁷², lo straordinario asse di continuità costituito dalla classe cinquecentesca della "medaglia" (che univa sotto il medesimo termine i microritratti moderni, il circolante d'età classica e le opere glittiche antiche e moderne) rimane trascurato anche sotto questa luce, a dispetto della maggiore quantità delle sopravvivenze e della loro intima vocazione monumentale. Nello studio degli apparati effimeri, che furono essenziali anche per instradare alcuni artisti italiani verso le grandi monarchie europee, è sfuggita finora l'osmosi di temi, schemi iconografici e generi figurativi che legò l'architettura d'apparato ai microritratti metallici. Rispetto alle invenzioni encomiastiche dell'arte effimera e alla sua fugace magnificenza, la medaglia si offrì come traccia permanente e mobile, una sorta di prezioso *xenion* grafico che rammentava il volto di un sovrano e nello stesso tempo condensava a mo' di volantino i *Leitmotive* delle celebrazioni, riservandoli a quei destinatari di rango che costituivano la ristretta base di consenso di un *ancien régime* come quello spagnolo.

II. Un problema interpretativo: committenti e destinatari

L'introduzione di un uso più ampio e differenziato della medaglia di rappresentanza in Lombardia è dunque collegato a un nuovo dato di fatto: la presenza personale e per delega degli Asburgo, signori di Milano e moderatori politici di buona parte del sistema peninsulare.

A intendere gli apparati, le medaglie e le monete di emissione speciale come mezzi per formulare comunicazioni diplomatiche o partecipare programmi politici non furono però soltanto l'Imperatore ed i suoi ministri, ma anche i principi italiani. Un esempio affascinante di tale uso è offerto da una medaglia medicea di Domenico di Polo: il recto raffigura il committente Cosimo I, mentre il verso omaggia vassallaticamente Carlo V

⁷⁷⁰ La legittimazione dell'influenza politica imperiale in età moderna è oggetto di una bibliografia tanto vasta quanto articolata, che in questa sede non è possibile ripercorrere: per lo studio dell'iconografia cesarea in Italia rimangono particolarmente fondamentali le trattazioni di Bataillon 1950 (1), in part. pp. 96 e ss., 194 e ss.; Yates 1975, in part. pp. 1-28, e Bodart 2003. Una rassegna ricca, ma tutt'altro che definitiva, delle ricadute milanesi della politica di consenso carolina è fornita da Leydi 1999.

⁷⁷¹ Per uno studio di caso sul rapporto tra *imagerie* antica, ideologia di governo e autorappresentazione figurativa nei busti bronzei di Carlo V cfr. Cupperi 2008.

⁷⁷² Strong 1987 (1973), p. 133, ha indicato negli apparati italiani dopo il 1530 la "politicizzazione di un ben preciso stile architettonico; l'imperialismo di Carlo V trovò infatti la sua espressione simbolica nell'architettura classica". Tale tesi, che interessa forme, motivi e schemi iconografici, è ora estesa a più tipologie artistiche, medaglie incluse, da Checa Cremades 1999, pp. 113-255.

come generale e figura legittimante (“CAROLO . V . . IMPERATOR(i)”). È probabile che l’opera sia stata realizzata in occasione di uno degli incontri genovesi tra Cosimo e il suo signore, cioè nel 1541, all’indomani dell’investitura ducale (1537), oppure nel 1543, all’alba della concessione al fiorentino dei presidi controllati dagli Spagnoli in Toscana⁷⁷³. Dal caso in esame e dai suoi molti analoghi discende un principio fondamentale: quando in una celebrazione medagliistica sono coinvolte figure come Carlo V, il responsabile della emissione e dei suoi contenuti non è necessariamente l’effigiato: il committente è spesso un ministro, un luogotenente, un vassallo o semplicemente un suddito adulatore. Da questo punto di vista, lo studio della ritrattistica carolina d’apparato si offre come banco di prova per ricostruire alcune importanti distinzioni riguardanti la medaglia cinquecentesca: da un lato, le cronache e la contabilità di zecca attestano le circostanze e talora le forme di circolazione di alcuni microritratti, senza però identificarli; dall’altro, le medaglie sopravvissute suggeriscono per via epigrafica, iconografica e tipologica una differenziazione per classi, ma di norma sono prive di iscrizioni datanti. Incrociare le due forme di documento non solo aiuta a precisare la data di ciascuna emissione, ma consente anche di ricostruirne il significato e di identificarne i destinatari. In questo capitolo ci occuperemo dei microritratti che vennero destinati a una fruizione allargata o d’apparato quando Carlo V e l’*infante* Filippo attraversarono Milano (1533, 1541) o ne incontrarono la corte governatoriale (1543). Queste classi di modulo medio o piccolo sono quelle in cui il repertorio monetale antico restituito dagli studi antiquari finì per imporre non soltanto la propria *imagerie* ed i relativi temi, ma anche le modalità d’uso, come la largizione o l’omaggio *Senatus consulto*.

III. Un precedente: la Roma medico-farnesiana

Rientrando in una serie di apparati effimeri che vennero allestiti a breve distanza di tempo l’uno dall’altro, le medaglie d’omaggio di Milano tennero conto di alcuni precedenti. A monte dei costumi anticheggianti che ruotavano attorno al ritratto metallico del sovrano erano infatti esperienze differenti, che le feste cesaree fecero confluire verso il capoluogo lombardo grazie al loro iniziale policentrismo e all’apporto di artisti e mediatori di provenienza diversa (come Leone Leoni ed Alfonso d’Avalos).

Tra le medaglie emesse da autorità sovrane, già quelle papali avevano inteso richiamare il livello di decoro supremo offerto dalle iconografie monetali di età classica: in quanto sovrani di Roma, eredi di fatto dell’autorità imperiale e di una cultura fervidamente anticheggiante, i pontefici si erano appropriati del linguaggio degli aurei antichi e dei sesterzi sia nei concetti guida, sia nella selezione degli eventi da celebrare, sia nella ricorrenza delle commissioni. Il costume della medaglia annuale, che si affermò irregolarmente negli anni cruciali che seguirono il Sacco del 1527, pose infatti una nuova enfasi sulla *topicality* della medaglia, che recava nel recto l’indicazione dell’anno *ab indictione* e nel rovescio, seppure attraverso il dettato biblico, faceva riferimento ad eventi precisi⁷⁷⁴. L’affermarsi del procedimento della coniazione cambiava poi sottilmente la funzione stessa della medaglia, destinata ancora a circolare all’interno della curia o ad essere interrata entro nuove fondazioni (come sappiamo da alcuni pagamenti), ma anche ad essere distribuita all’interno della città e in occasioni cerimoniali, nelle quali diffondeva

⁷⁷³ Sulle medaglie di Cosimo I, alcune delle quali organizzate come una vera e propria storia metallica, cfr. Johnson 1977, pp. 6-28; Langedijk 1981-87, I, pp. 486-500; Fox 1988, pp. 189-219; per il tipo in questione cfr. anche Cupperi 2002 (2), pp. 32 e 67, nota 4.

⁷⁷⁴ Sull’opposizione tra *topos* e *topicality* nell’arte celebrativa rinvio a Gombrich 1975, pp. 1-9.

messaggi politici resi intelligibili dalla continuità della serie e dall'uniformità dei modelli⁷⁷⁵.

Le esperienze romane, maturate da una committenza pubblica, influenzarono profondamente le scelte italiane dei generali cesarei e dei principi filoasburgici, offrendo un modello retrospettivo di iconografia universalista e di *imagerie* statale⁷⁷⁶. L'incoronazione imperiale a Bologna (1530) e la visita di Carlo V a Roma (1536) posero poi le premesse per un dialogo tra la medagliistica pontificia e quella asburgica, facilitato da una certa comunanza di temi e dalla condivisione di alcuni artefici (Giovanni Bernardi, Alfonso Lombardi, il monogrammista "TP")⁷⁷⁷. Lo stesso Leone Leoni, sottratto alle galere papali da un fiduciario di Carlo come Andrea Doria (cap. I.1), si rese disponibile ai generali di Carlo V proprio nel momento (1541) in essi cercavano di aprire una nuova fase dell'iconografia cesarea in Italia, rispondendo all'esigenza di giustificare la propria presenza stanziata a Milano attraverso un'attività 'pubblicistica'.

IV. Gli esordi dell'iconografia all'antica (1530-36): pluralità di paradigmi e differenziazione tipologica

Le medaglie d'apparato coniate ebbero fortuna soprattutto per la loro replicabilità su larga scala. Il loro nesso coi cerimoniali e la loro circolazione più vasta incoraggiarono, più che nella medaglia fusa, l'adozione di un linguaggio ampiamente condiviso e controllabile nel significato: monete antiche e stampe di riproduzione favorirono così l'assorbimento di tipi, tagli, legende e stilemi all'antica. Il recupero della presunta funzione d'apparato della "medaglia antica" (teorizzata da scrittori come Sebastiano Erizzo) non fu però immediato: in una prima fase è possibile riscontrare diverse alternative al modello anticheggiante sia sul piano iconografico, sia su quello tipologico.

Durante le celebrazioni dell'incoronazione imperiale di Bologna (1530), ad esempio, i microritratti metallici circolarono in almeno quattro forme diverse. Innanzitutto, la visita di Carlo fu preceduta da un'emissione speciale di monete, che furono distribuite a suo nome durante la processione:

E cavalcando uno d'i suoi araldi buttò per la strada dinanti denari di oro e argento fatti a posta, nelli quali da una banda ero lo ritratto di sua Maestà incoronata, e scritto in mezzo: "1530". Le monete d'oro erano parte da uno ducato, parte da dui e parte da quattro; quelle d'argento erano da due giulii e da tre⁷⁷⁸.

Dei nominali descritti sono conservati quelli da due imperiali d'oro, da un imperiale e da mezzo imperiale d'argento: tutti raffiguravano al recto l'Imperatore diademat, mentre per il rovescio fu prescelta una soluzione sperimentata, rassicurante e facilmente riconoscibile, l'impresa con le *Colonne d'Ercole* e il motto "PLVS VLTRA", che riassumeva esattamente il carattere non territoriale dell'autorità ricevuta da Carlo⁷⁷⁹. L'incisore dei conii è

⁷⁷⁵ Per un esempio di medaglie papali cinquecentesche interrate in fondazioni cfr. Martinori 1917-30, IX, pp. 12-13.

⁷⁷⁶ Bartolotti 1973, pp. 76-85, mette in relazione la genesi della medaglia pontificia annuale proprio con la riorganizzazione culturale di Roma dopo la pace di Barcellona (1529).

⁷⁷⁷ Cupperi 2002 (2), in part. pp. 31-32, 39-47.

⁷⁷⁸ Anonimo, *Prima e seconda coronatione di Carlo V sacratissimo imperatore...*, in Righi 2000, p. 37; cfr. anche le pp. 16, 90, 114. Tutte le fonti convergono nell'indicare almeno due nominali aurei e tre argentei, varietà che, forse per il pregio della loro lega, non sembrano essere tutte sopravvissute.

⁷⁷⁹ La delibera del Senato di Bologna che autorizzava la Zecca all'emissione (11 febbraio 1530) è pubblicata da Chimienti 1985, p. 8. Van Mieris 1732-35, II, pp. 318-320, identificò per primo tre dei tipi di monete distribuite durante la processione. Cfr. inoltre *CNI*, 10, p. 84, nn. 1-4, tav. V, n. 12, e Bernhart 1919, p. 84, n. 199, dove la moneta (un imperiale in argento del diametro di 27-29mm) è erroneamente considerata una

facilmente identificabile in Giovanni Bernardi da Castelbolognese (1496-1553), protetto di Paolo Giovio⁷⁸⁰: è probabile che a guidare la scelta sull'intagliatore emiliano fossero stati figure di fede imperiale come il vescovo di Bologna Lorenzo Campeggi o Alfonso d'Avalos (per la cui famiglia Bernardi realizzò medaglie di Vittoria Colonna e di Ferdinando d'Avalos in questi stessi anni)⁷⁸¹.

Una diversa serie di medaglie in oro, del valore di cinquemila scudi, fu offerta in dono al solo Pontefice da Carlo V in persona, ma nessun esemplare è stato finora identificato. Sappiamo che i diversi tipi raffiguravano l'Imperatore, il fratello Ferdinando e i loro antenati, legittimando in forma genealogica la dignità augustea appena confermata per Carlo (ma già rivestita dal nonno Massimiliano I)⁷⁸².

Anche il nuovo Cesare fu però oggetto di donazioni microritrattistiche. Giovanni Bernardi, come abbiamo ricordato nell'*Introduzione*, gli consegnò infatti un conio per medagliette a titolo di omaggio personale e di autopromozione, ottenendo in cambio cento *doble* e l'invito, subito declinato, a recarsi alla corte di Bruxelles⁷⁸³.

Il rovescio di questa medaglietta bolognese presenta un'iconografia monetale assai diffusa, la *Vittoria* che porge una corona d'alloro e reca nel braccio sinistro un ramo di palma. Anche il ritratto rivela una concezione antiquaria: Carlo V, presentato da titoli e formule epigrafiche attinte alla tradizione classica e legittimate dall'incoronazione, vi compare laureato, loricato 'all'antica' e con i capelli tagliati a mezzo orecchio, cioè "a uso degli imperadori romani"⁷⁸⁴. Le circostanze in cui la medaglia vide la luce, riferite da Vasari, ci aiutano a comprendere la scelta di questo motivo scopertamente encomiastico, che plaudeva al successo dell'Imperatore contro la Lega di Cognac e contro lo stesso Stato pontificio in nome della pacificazione che ne conseguiva per la Penisola⁷⁸⁵: il conio con la *Vittoria*, non commissionato, era stato realizzato dall'intagliatore di propria iniziativa. Esso fu stampato in pochissimi esemplari aurei per mostrarlo al sovrano, ma essi non circolarono tra gli astanti. Carlo se ne servì invece come modello per stampare i gettoni della Camera delle Finanze di Bruxelles (1542), il gabinetto che teneva le redini finanziarie del Brabante e riuniva i suoi massimi fiduciari (per lo più personalità di cultura fortemente italianizzata, come Antoine Perrenot de Granvelle): si tratta della stessa serie di gettoni i cui tipi sarebbero stati realizzati da Iacopo Nizolla a partire dal 1554. I punzoni che compongono il ritratto del gettone brabantino non sono però identici a quelli di Bernardi, e vanno ascritti ad un imitatore cui l'Imperatore dovette mostrare i coni da medaglia bolognesi⁷⁸⁶.

medaglia. Sulla storia dell'impresa cesarea con le *Colonne d'Ercole* cfr. i classici studi di Bataillon (1950 (2), pp. 13-27) e Rosenthal (1973, pp. 198-230).

⁷⁸⁰ Per la biografia e il catalogo di Giovanni Bernardi, attivo alla Zecca di Roma tra il 1534 e il 1538 e tra il 1541 ed il 1545, si vedano Ronchini 1868, pp. 1-28; Valgimigli 1869, pp. 83-92; Liverani 1870; Bertolotti 1881, p. 252; Martinori 1917-30, VIII, pp. 168 e 175-177; IX, pp. 56-66; Kris 1929, pp. 62-71; Eisler 1981, pp. 140-146; Donati 1989; Attwood 2000, pp. 161-176; Cupperi 2002 (2), pp. 39-45.

⁷⁸¹ Cfr. in proposito Cupperi 2007 (1), pp. 250-251.

⁷⁸² Cfr. Terlinden 1960, p. 36.

⁷⁸³ Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 410.

⁷⁸⁴ Ulloa 1563, c. 327v: "Hebbe un poco il naso aquilino, il qual segno di grandezza di animo, fu osservato ancora dagli antichi re de' Persi. Portava poca barba, et si faceva tagliar i capelli a uso degli imperadori romani a mezzo orecchio"; il passo è ripreso in Sansovino 1567, cc. 21v-22r. Il taglio corto con i riccioli, accompagnato da una corona d'alloro, ricomparve nel 1533, quando il milanese Francesco Negroli lo rappresentò sulla calotta e sulla visiera di un casco destinato a coprire l'acconciatura di Carlo V (Madrid, Real Armeria): cfr. Pyhrr e Godoy 1998, pp. 125-131, n. 20.

⁷⁸⁵ Sul tema della pacificazione nelle committenze figurative di Clemente VII e Paolo III si veda ora Kliemann 2001 (2), pp. 288-295.

⁷⁸⁶ Dugniolle 1876-80, II, p. 103, n. 1497 (BRAB, tiroir 62, nn. 3637), r/: "+ QVIA · TV · ES · DEVS · FORTITVDO · MEA · P · S · 42 ·"; v/: "GECTOIRS · DE · MESS · DE · FINA(N)SE · DE LEMP"; in campo su banderuola "PLVS OVLTRE". A proposito del conio donato a Carlo V vale la pena di ricordare che l'inventario dei beni che Carlo V lasciò a Bruxelles nel 1556, pubblicato da Pinchart 1856, pp. 227-228,

Al viaggio del 1530 risale infine una medaglia onorifica di modulo medio-grande fusa in pochissimi esemplari, i migliori dei quali sono in argento (uno di questi, oggi custodito a Vienna, potrebbe essere appartenuto a Carlo stesso ed essere pervenuto al medagliere austriaco assieme ai beni sottratti da Maurizio di Sassonia nel 1552 e poi restituiti a Ferdinando I)⁷⁸⁷. Si tratta probabilmente di un dono delle autorità locali all'Imperatore, e a nostro avviso la sua modellazione va ascritta ad Alfonso Lombardi, un protetto emiliano del cardinal Campeggi. Già a Bologna le strade della medaglia d'apparato e di quella da tesaurizzazione, l'una coniata, l'altra fusa, presero dunque a divergere.

Ai trionfi romani del 1536 (che celebrarono la presa di Tunisi dell'anno prima) si lascia invece ricondurre con sicurezza una sola medaglia: le sue caratteristiche rivelano che a sei anni di distanza dall'incoronazione bolognese la microritrattistica cesarea d'apparato aveva già assunto una direzione precisa. Il supporto dell'effigie celebrativa non era più una serie di monete speciali in metallo pregiato, destinate a scomparire in un arco assai breve di anni, ma una medaglia bronzea coniata, della quale sopravvivono numerosissimi esemplari d'epoca⁷⁸⁸. Pile e torselli furono forniti ancora da Giovanni Bernardi, che lavorò contemporaneamente ad alcune architetture effimere: la continuità di linguaggio tra monumenti celebrativi e microritratti metallici non fu mai così programmatica.

In questa medaglia l'iconografia laureata e l'acconciatura di moda adrianea (cioè a ciocche voluminose e lisce, pettinate verso l'orecchio e la fronte)⁷⁸⁹ si associano sul verso ad un'assimilazione a Scipione l'Africano che attinge ad un cartone pittorico di Giulio Romano, quello per *La Clemenza di Scipione Africano* di Palazzo Te (Sala dei Venti, 1527-28) già riprodotto a stampa da Battista Franco⁷⁹⁰. Dopo la presa di Cartagena (209 a.C.), il generale romano aveva riportato un sontuoso bottino e restituito la libertà e i beni immobili agli abitanti della regione⁷⁹¹; all'indomani della conquista di Tunisi, altra città africana, Carlo V (la cui formazione cavalleresca aveva previsto sin dall'infanzia delle letture di storia romana) conferì nuovamente al vassallo Muley Hassen i domini dai quali il pirata Barbarossa lo aveva spodestato⁷⁹². Da allora gli apparati dell'itinerario italiano di Carlo evidenziarono a più riprese la relazione tra i due modelli eroici, ed anche sul recto della nostra medaglia il titolo di Augusto fu fatto seguire dall'appellativo "AFRICANVS"⁷⁹³.

La scelta di quest'episodio di riconciliazione assunse un significato preciso nel quadro delle coeve manifestazioni romane, pensate soprattutto per chiarire e preparare i termini del confronto dell'Imperatore con i poteri locali. Già nella narrazione liviana la clemenza di

registra ben "quatre coings d'achier pour estamper la resemblance de l'Empereur, dont l'une est cassée", senza precisare però se essi servissero per fabbricare medaglie, gettoni o monete.

⁷⁸⁷ Un indizio in tale direzione è dato dalla provenienza viennese e madrilena degli esemplari a due facce. Sulle vicende della collezione di Carlo V cfr. *infra*, cap. II.2.

⁷⁸⁸ Bibliografia: Luckius 1620, p. 87; Armand 1883, I, p. 139, n. 8; Bernhart 1919, p. 73, n. 158; Kris 1929, p. 62; Donati 1989, p. 104; Toderi e Vannel 2000, II, p. 655, n. 2045. Esemplari principali: Regling 1911, p. 49, n. 596; Bernhart 1919, p. 73, n. 158; Börner 1997, p. 114, n. 454.

⁷⁸⁹ Cfr. per esempio *RIC*, II, p. 408, n. 547, tav. XV, fig. 307, e p. 416, n. 594a, tav. XV, fig. 306, che presentano la medesima mezza barba a taglio arrotondato e baffi spioventi e le stesse ciocche fitte, raccolte dalla corona d'alloro. Attwood 2000, I, p. 167, nota 29, segnala che anche l'iconografia del rovescio deriva da un sesterzio adrianeo.

⁷⁹⁰ Per l'affresco cfr. Hartt 1958, I, pp. 115 ss. (tav. II, fig. 209). Per la stampa cfr. Massari 1993, p. 194, n. 181: la scena è rappresentata in controparte, così come fu incisa nel conio della medaglia in questione. Debbo la segnalazione del modello giuliesco a Jean Guillemain.

⁷⁹¹ *Liv.*, 26, 47; *Plb.*, *Hist.*, 10, 17, 6-16.

⁷⁹² Sulle letture di storia che formarono la fanciullezza di Carlo cfr. Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, pp. 237-249. Armand 1883-87, I, p. 139, n. 8, pensò invece a una scena di storia antica in cui un capo rilascia dei prigionieri, e ritenne che la raffigurazione alludesse agli ostaggi cristiani liberati nella stessa occasione.

⁷⁹³ Il soggetto di Scipione si diffuse a partire dal 1536 nelle celebrazioni effimere di Carlo e fu costante in tutto il suo itinerario italiano (cfr. Mitchell 1986, pp. 152 sgg.).

Scipione illustra principi programmatici: il riconoscimento della *potestas populi Romani* è proposto come garanzia d'ordine e prosperità, e l'*imperator* repubblicano deve essere acclamato non come sovrano, ma come difensore⁷⁹⁴. L'iconografia scipionica, interpretata alla luce della sua fonte letteraria, rivela così una ricerca di corrispondenze tra l'occasione moderna e il significato antico dell'immagine.

I procedimenti encomiastici della medaglia d'apparato erano ormai messi a punto, ma a partire dal 1541 sarebbero state le iconografie di ispirazione numismatica, e non quelle della pittura di storia o dell'impresistica, a interpretare al meglio questa forma di comunicazione: la disponibilità di modelli diffusi e prestigiosi come le monete imperiali romane e l'esistenza di una disciplina dedita alla loro decifrazione avrebbe garantito alle medaglie d'apparato maggiore perspicuità e univocità esegetica.

Se non tutte le soluzioni di microritratto celebrativo emerse tra il 1530 e il 1536 ebbero corso nei decenni successivi, durante gli anni trenta neppure il paradigma della medaglia coniata *more antiquo* si impose in maniera esclusiva nella prassi cerimoniale: tra le medaglie di modulo piccolo è infatti possibile trovare anche tipi cesarei fusi, alquanto più rari e di funzione più oscura, forse autopromozionale, risalenti a questa fase. Una medaglia siglata da "TP", ad esempio, presenta l'Imperatore in associazione con una veduta allegorica di Milano che rappresenta i Francesi estromessi nei panni di caduti all'antica e la vittoria degli Spagnoli come effetto dell'intervento di San Michele. La medaglia, il cui stile è databile intorno al quinto decennio del XVI secolo, potrebbe alludere alle vittorie del 1525 o essere addirittura successiva all'occupazione di Milano del 1535: in ogni caso, difficilmente essa vide la luce al di fuori dei quattro italiani viaggi di Carlo.

V. Una svolta: la medaglia cesarea di Genova (1541)

La terna di medaglie che Leoni coniò per Andrea Doria al passaggio dell'Imperatore nel 1541 (*Andrea Doria, Andrea e Giannettino Doria, Carlo V*) costituisce una tappa rilevante per la storia delle iconografie antiquarie all'interno dei microritratti: con un'operazione che a tale data trovava confronto solo nella medaglistica di un duca come Cosimo I, il Principe di Melfi decise di affidare alle medaglie la comunicazione dei motivi legittimanti della propria supremazia a Genova, e lo fece assimilandosi a una figure eroico-mitologica, Nettuno (il cui tridente è miniaturizzato nel recto dietro la sua nuca) e declinando rigorosamente un lessico tramandato dalla numismatica antica (come abbiamo visto nel cap. I.1). Nella stessa circostanza l'ammiraglio fece realizzare la medaglia in cui Carlo, assimilato ad un imperatore romano, era accostato alla personificazione del Tevere.

Nella medaglistica papale le deduzioni iconografiche più simili a quelle prescelte dall'ammiraglio venivano riadattate con importanti ritocchi, interpolate a soggetti sacri e quasi esorcizzate da didascalie tratte dai testi sacri o liturgici; le circostanze stesse dell'emissione rimanevano varie e non di rado estranee al genere di eventi previsto dal linguaggio monetale dell'età dei Cesari. Le medaglie del Doria ne adottarono invece molto puntualmente i soggetti, e furono pubblicate sull'onda di fatti descrivibili secondo le categorie della vita pubblica romana (l'*adventus* di Carlo V, la designazione del successore di Andrea, il trionfo di Giannettino): esse richiedevano, ai fini di una comprensione completa, il riconoscimento del parallelo con la Roma imperiale. Non è un caso che questa vigorosa riappropriazione del linguaggio celebrativo romano avvenisse a Genova e a Firenze nel momento in cui due signorie di fatto, bisognose di accreditarsi, avevano puntato sul sostegno spagnolo: esempi autorevoli di riuso consapevole dell'*imagerie* antica e delle

⁷⁹⁴ Liv., 26, 49; 27, 19 (ma cfr. anche 28, 35, 3-11; e 30, 13).

sue figure (ivi compresa la divinizzazione celebrativa) erano già forniti dalle medaglie di Carlo V.

Importa infine notare che i rovesci doriani tematizzavano gli eventi attraverso i principi astratti identificabili nelle monete antiche (*Libertas publica, Felicitas, Salus...*), cioè in una forma che ancora né Firenze, né le città visitate da Carlo V avevano provveduto a trasporre in medaglia. Con tale procedimento il linguaggio del microritratto tornò ad assimilarsi a quello dei rilievi celebrativi e degli apparati, divenendo un punto di aggregazione per i principali codici visivi encomiastici, e favorendo al contempo l'ordinamento ideologico della comunicazione politica.

L'esperienza genovese del 1541 divenne così un punto di riferimento sia per i committenti asburgici, sia per Leoni e i suoi: per tutti costoro il rapporto retorico e linguistico con le monete antiche comportò infatti tangibili conseguenze figurative. La coerenza del modello proposto a Carlo V non avrebbe fermato lo sviluppo di soluzioni distinte, neppure a Milano, ma sancì autorevolmente il principio che la medaglia coniata connessa alla vita pubblica (la "medaglia" *par excellence*, la più fedele a quella che sembrava essere la funzione delle monete tramandate dall'antichità) fosse un genere distinto e di decoro maggiore rispetto alle altre coniazioni⁷⁹⁵.

Il modello encomiastico identificabile a Genova, dove due effigi metalliche associarono nella stessa celebrazione l'omaggio al sovrano e l'autopromozione del committente, potrebbe poi aver trovato applicazione in altri due episodi. Il primo è costituito da una medaglia anonima di fattura norditaliana che presenta Carlo V; nel rovescio una colonna spezzata affiancata da un globo allude probabilmente al superamento delle *Colonne d'Ercole*, mentre da una nube la mano divina, affiancata dal Sole e dalla Luna, personificazioni del dominio universale, cala reggendo una bilancia a due bracci, circondata dal motto "LEGIE . E PACE . RENOVATIO [sic] MOND(ana)"⁷⁹⁶. Il raro tipo, che batte ancora la strada dell'impresa e delle immagini d'invenzione, potrebbe essere stato realizzato come *pendant* di una medaglia di Cristoforo Madruzzo che è della stessa mano, e risalire ad uno dei passaggi dell'Imperatore per Trento (1541 o 1543)⁷⁹⁷.

Anche una medaglia cesarea di Giovanni da Cavino⁷⁹⁸ fu realizzata a *pendant* con una medaglia di Alfonso d'Avalos che presenta una fattura identica, lo stesso modulo e la medesima iscrizione "C C" al rovescio⁷⁹⁹. Dal momento che l'incisore di coni padovano ebbe rapporti diretti con Alfonso II, è legittimo ipotizzare che fosse stato il Marchese a commissionare "C(aesaris) C(onsensu)" la coppia di medaglie: la legenda iscritta nell'esergo del rovescio, nel riadattare al costume moderno la formula "S(enatus) C(onsulto)", indica infatti chiaramente che ci troviamo di fronte ad un ritratto onorifico autorizzato⁸⁰⁰. Perfino il taglio virtuosistico e assolutamente anomalo del busto di Carlo, frontale con testa di tre quarti, nel denunciare il suo probabile modello, una stampa di

⁷⁹⁵ Contile 1574, cc. 25r-26v.

⁷⁹⁶ La medaglia è assente dai principali repertori (Armand 1883-87, Bernhart 1919, Toderi e Vannel 2000). Es. unico (?): Álvarez-Ossorio 1950, p. 119, n. 152 (dove è attribuita a Leone Leoni).

⁷⁹⁷ La medaglia del Madruzzo è schedata senza ulteriori collegamenti in Pannuti 1996, p. 283, n. 8.82 (anonima).

⁷⁹⁸ Iscr. r/: "DIVVS . CAR . V . CAES . AVG . OPT . PR . TR . F . CHR . REIP . SERV . IMP . P . P ."; v/: "NVMINE . CAESAREO . PLENVS . VTERQ . POLVS"; all'esergo: "CC". Bibliografia: Van Mieris 1732-35, III, p. 235; Herrgott 1752, pp. 96-97, n. 65, tav. XXIV, n. 65; Cessi 1969, p. 41, n. 10; Toderi e Vannel 2000, II, p. 887, n. 2735. Esemplici principali: Rizzini 1892, p. 43, n. 284; Bernhart 1919, p. 86, n. 208, e Bernhart 1925-26, p. 80; Hill 1920-21, p. 20, n. 130; Álvarez-Ossorio 1950, p. 121, n. 344; Börner 1997, p. 202, n. 894. Su Giovanni da Cavino, oltre alla monografia di Cessi (1969), si vedano in generale anche Davis 1976, pp. 33-47, e Gorini 1987, pp. 45-54.

⁷⁹⁹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 320, n. 935.

⁸⁰⁰ L'interpretazione della sigla è di Gorini 1987, p. 49, ma già Van Mieris 1732-35, III, p. 235, propose lo stesso scioglimento a proposito delle due medaglie di Carlo.

Barthel Beham risalente al 1531, dichiara che il ritratto fu intagliato senza sedute di posa⁸⁰¹. Il ritratto del generale è sicuramente successivo alla vittoria di Tunisi celebrata nel rovescio (1535), e risale probabilmente all'insediamento di Alfonso d'Avalos a Milano (1538). È possibile che lo stesso evento sia anche alla base del microritratto di Carlo, la cui designazione come "Pater Patriae" pare almeno successiva alla riconquista di Milano, "liberata" dall'insidia francese (1535). In tal caso la medaglia potrebbe esser stata destinata a presentare il nuovo sovrano ai sudditi del Ducato sforzesco, nel quale egli non era ancora giunto.

Ma ciò che più incuriosisce nell'immagine dell'Avalos è il fatto che il rovescio del Cavino con l'"AFRICA CAPTA", pur alludendo all'impresa tunisina del 1535, non evocasse esplicitamente quell'evento, ma richiamasse piuttosto, anche nel dettato, l'antefatto vespasiano dal quale era stato desunto il motivo della provincia sottomessa⁸⁰². I nuovi rovesci non applicavano soltanto una figurazione adatta alle circostanze commemorate, ma tenevano anche conto dei precedenti usi dell'immagine, stabilendo paralleli encomiastici con eventi della storia romana e aiutando il lettore attraverso le didascalie: questo procedimento, che si era intravisto già nell'assimilazione di Carlo V a Scipione l'Africano del 1536, si ripropose regolarmente negli anni immediatamente successivi.

L'esistenza di una variante del recto attribuibile allo stesso Cavino – probabilmente una versione di prova – mostra però che l'elaborazione del ritratto ebbe una gestazione problematica e meditata⁸⁰³. Il recto scartato, di grande interesse, attesta che negli anni trenta anche le medaglie onorifiche di Carlo iniziarono a considerare l'utilità del codice antiquario: alla nuca dell'Imperatore è accostato infatti un caduceo miniaturizzato, ritenuto nelle monete romane un simbolo di pace, e la testa del sovrano, raffigurata di profilo, è laureata e acconciata "all'antica", mentre nella versione approvata l'Imperatore indosserà il robone e il berretto del suo vestiario abituale⁸⁰⁴.

VI. La seconda fase dell'iconografia all'antica (1538-54): il paradigma monetale ed il ruolo di Milano

Con gli anni quaranta le iconografie monetali antiche si imposero alla medaglistica carolina e divennero caratteristiche dei ritratti metallici d'apparato e d'omaggio.

Nel 1541 l'elargizione di microritratti era ormai un costume consolidato e ben documentato: la descrizione in rima dell'Albicante attesta infatti che negli apparati allestiti per il primo ingresso di Carlo V a Milano come Duca della città, il "mastro de la Cecca" Bernardo Scaccabarozzi, procedendo nel corteo davanti ai senatori, gettò alla folla le "gran medaglie insculte e certe" che aveva fatto stampare⁸⁰⁵. I ritratti in questione vanno probabilmente identificati con il tipo inciso su coni da Leone Leoni nello stesso anno e sopravvissuto in esemplari aurei e argentei (questi ultimi realizzati con tiratura così ampia da giustificare il consumo di più coni)⁸⁰⁶. Che questa sia la medaglia elargita provano anche il cospicuo numero di esemplari originali e la dedica anticheggiante "all'ottimo principe",

⁸⁰¹ La stampa è riprodotta in Checa Cremades 1999, p. 174, fig. 95.

⁸⁰² Rovescio riprodotto da Vico 1548, c. 45v (una versione aurea è alla c. 48v).

⁸⁰³ Iscr. r/: "DIVVS . CAR . V . CAESAR . AVG . IMP . MAX . REIP . CHR . SERV . P . P .". Bibliografia generale: Bernhart 1919, p. 87, n. 209; Toderi e Vannel 2000, II, p. 887, n. 2736 (come anonimo non localizzato). La variante si trova associata allo stesso verso in un esemplare di bassa qualità, forse unico e oggi noto solo dall'illustrazione che ne fornisce Max Bernhart.

⁸⁰⁴ Sul caduceo cfr. per esempio Erizzo 1568, p. 79, dove l'autore sostiene che un asse di Tiberio con tale attributo sul rovescio (*RIC*, I, p. 109, n. 40, tav. VII, fig. 114, del 34-36 d.C.) "fu battuto per onorar quello per la cura ch'egli pose acciò che Roma e tutta Italia stessee in pace".

⁸⁰⁵ Albicante 1541, c. 17r-v. L'espressione "gran medaglie" va intesa dunque come "molte medaglie".

⁸⁰⁶ Per la bibliografia su questa medaglia e l'elenco degli esemplari principali cfr. *supra*, cap. I.1.

che omaggiava il rispetto di Carlo per l'autonomia del Senato, ratificata dalle Nuove Costituzioni caroline nello stesso 1541⁸⁰⁷.

In nome della tradizione cesarea, l'effigie di Carlo V loricato all'antica introduceva a Milano un'iconografia monetale romana, quella di *Pietas* sacrificante. Il suo modello principale fu senz'altro un sesterzio con il medesimo soggetto emesso in onore di Gaio Cesare Caligola per conto del Senato⁸⁰⁸: per significato e titoli (*Pater Patriae*) la moneta dovette sembrare particolarmente affine alla medaglia elargita dal Senato milanese alla folla per celebrare il nuovo sovrano. Per quanto ne sappiamo, quest'ultima è anche il primo ritratto metallico di Carlo V commissionato dalle istituzioni di un suo dominio italiano e coniato nella sua Zecca.

Abbiamo visto sinora come la medaglia d'apparato fosse stata la prima a recepire il codice antiquario monetale, adeguandolo sin dal 1536 ai propri bisogni e maturando via via forme d'uso sue proprie. Con gli anni quaranta, però, le iconografie all'antica di origine numismatica si estesero anche ad un'altra classe, quella delle medaglie onorifiche, donate all'Imperatore ma destinate anche ad una discreta circolazione e a svolgere funzioni comunicative.

La prima medaglia cesarea di questo tipo fu forse quella realizzata da Leone Leoni per conto di Andrea Doria nel contesto della visita di Carlo V a Genova e Milano⁸⁰⁹. Ragioni di prudenza indussero il committente a riproporre un rovescio già impiegato nella medaglia cesarea di Alfonso Lombardi del 1530 (*Tevere assiso* "IN SPEM PRISCI HONORIS"), che nel frattempo doveva essere stata accettata e approvata dall'Imperatore⁸¹⁰. L'immagine, che esprimeva l'idea che la restaurazione d'Italia (cui alludeva la personificazione del fiume in una inusuale posa da provincia sottomessa) fosse legata all'intervento di Carlo e all'attuazione della sua politica, enucleava ormai la linea ufficiale dei generali asburgici italiani (un significato che non attribuiremmo invece facilmente alla medaglia di lusso del 1530, realizzata da Lombardi in pochissimi esemplari). Proponendosi ad un pubblico più vasto, il rovescio col *Tevere* impegnava la figura effigiata a un preciso disegno politico.

Anche nella rappresentazione del recto la medaglia milanese accentuò la propria valenza comunicativa, raffigurando l'Imperatore in un'armatura da condottiero antico del tutto immaginaria, e desumendo impaginazione e taglio da un sesterzio di Marco Aurelio del 164-165 d.C.⁸¹¹. Si trattava di un ritratto sottilmente allegorico, inteso innanzitutto a legittimare attraverso attributi simbolici l'autorità raffigurata. Carlo veniva infatti presentato come uno stratega militare, un vincitore laureato, un imperatore romano rispettoso delle istituzioni e delle sovranità: nulla di più distante dalla medaglia lombardesca del 1530, una costosa immagine ricordo che raffigurava il sovrano con piglio documentario, così come egli si era presentato al di fuori della cerimonia di incoronazione.

Una seconda medaglia di Leoni, databile al 1543, cioè all'epoca del passaggio di Carlo V per Busseto, presenta caratteristiche tali da indurre a ritenerla un'opera d'omaggio destinata (a differenza di quelle dal modulo molto grande) ad una certa circolazione⁸¹². Come nel

⁸⁰⁷ Sulle Costituzioni Caroline cfr. Chabod 1971, p. 143.

⁸⁰⁸ *RIC*, I, p. 117, nn. 35-37, tav. VII, fig. 116, già segnalato da Regling 1911, p. 49, n. 596. La moneta è riprodotta da Vico 1548, c. 25r e da Ligorio, XXII, c. 51r.

⁸⁰⁹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 47, n. 50. Per la bibliografia completa cfr. *supra*, il cap. I.1.

⁸¹⁰ Per l'attribuzione della medaglia, la bibliografia precedente ed un elenco degli esemplari cfr. Cupperi 2002 (2), pp. 34-36; sull'iconografia del rovescio cfr. *infra*.

⁸¹¹ *RIC*, III, p. 284, n. 910, tav. XII, fig. 242.

⁸¹² Toderi e Vannel 2000, I, p. 45, n. 38. La nuova datazione al 1543 (già argomentata in Cupperi 2002 (2), p. 49) trova sostegno in una lettera di Antonio Patanella del 1 maggio 1547, con la quale il segretario milanese inviò a monsignor de Granvelle un esemplare della nuova medaglia cesarea leoniana: "Mando ancora a vostra Signoria una medaglia del principe Doria et un'altra dell'Imperatore, fatta quando sua Maestà passò ultimamente per Italia [1543], poiché so che si diletta de questa virtù" (in Plon 1887, p. 354, n. 3).

tipo coniato per gli apparati milanesi del 1541, la legenda del recto fu declinata in dativo per adottare un tratto tipico della “medaglia antica” (di lì a poco lo avrebbero segnalato come tale i manuali numismatici di Enea Vico e da Sebastiano Erizzo)⁸¹³. Al contempo, la sfumatura di dedica dell’espressione “CAROLO . V” dichiara il carattere onorifico della medaglia, pensata in primo luogo per essere destinata all’Imperatore: è probabile che la commissione fosse partita da Alfonso d’Avalos, protettore del medaglista (cfr. cap. II.3).

Un ulteriore elemento conferma che la medaglia non fu eseguita in presenza di Carlo: i tempi brevi concessi dalla visita del 1543 non avrebbero permesso di plasmare il ritratto dal naturale (come era invece accaduto nel 1541), e Leoni dovette lavorare assumendo come modello una medaglia fusa nella cerchia di Peter Flötner e risalente alla Dieta di Ratisbona del 1541. È probabile che questa gli fosse fornita dal ministro cesareo Antoine Perrenot de Granvelle, il quale nel 1542, dopo aver preso parte alla Dieta, era giunto in Italia per preparare l’incontro di Busseto ed aveva incontrato Leoni nel corso di tale viaggio⁸¹⁴. La ripresa di un’effigie attendibile, perché modellata dal vero, è un tratto frequente nelle medaglie non commissionate dall’Imperatore: copiare assicurava somiglianza e uniformità, garantendo l’approvazione finale dell’opera.

Acclamando il proprio signore come un *pius*, portatore della “SALVS PUBLICA” (raffigurata sul verso) e “restauratore della RESPVBLICA CHRISTIANA” (menzionata nella didascalia del recto), i sostenitori degli Asburgo in Italia presentavano l’Imperatore come il vero patrocinatore della Riforma religiosa e del Concilio ecumenico⁸¹⁵. Che poi la *Salus* rappresentata nel rovescio fosse intesa come un *alter ego* di Carlo è dimostrato dallo schema sacrificale, che nel modello monetale antico vedeva Domiziano nelle vesti di sacerdote⁸¹⁶. Il rovescio ricombina iconografie diverse: *Salus* è rappresentata con l’asta come *Securitas*, perché deve essere difesa con le armi, ma sacrifica come *Pietas*.

Per di più, il sesterzio imitato da Leoni, essendo stato emesso *senatus consulto*, appartiene ad un genere di moneta le cui iconografie erano giudicate più raccomandabili per le medaglie onorifiche moderne⁸¹⁷. In questo tipo del 1543 l’approccio al repertorio delle immagini monetali antiche non si limitava più alla deduzione integrale di formule iconografiche (come nella medaglia con *Pietas* del 1541), ma giungeva a considerare le circostanze dell’emissione, a selezionare i singoli motivi del modello e ricombinarli in maniera pertinente: veniva così applicata la sintassi figurativa che andavano studiando e divulgando, ancora soprattutto a voce o per via manoscritta, i primi numismatici.

VII. Casi di interferenza: iconografia e tipologia di alcune monete asburgiche milanesi

Con il rientro di Leone Leoni a Milano nel 1549, la trasformazione dell’iconografia asburgica in direzione anticheggiante scalzò anche la resistenza del settore microritrattistico più conservativo, quello delle monete, e prese ad interessare i nominali più alti della valuta meneghina.

⁸¹³ Cfr. per esempio Vico 1548, c. 25r, dove l’iscrizione “DIVO AVGVSTO” è messa in evidenza; cfr. anche Erizzo 1559, p. 83.

⁸¹⁴ Cfr. Bernhart 1919, p. 52, n. 74; Habich 1929-35, I, 2, p. 1837, riconduce il pezzo al ‘Maestro della Medaglia di Georg Fugger’. Sul rapporto tra le medaglie leoniane e modelli tedeschi cfr. *supra*, cap. I.1; a proposito del ruolo di Antoine Perrenot in questa vicenda vd. anche *infra*, cap. II.3.

⁸¹⁵ Brandi 1961 (1937), pp. 486 sgg.

⁸¹⁶ Cfr. p.e. il sesterzio in *RIC*, II, p. 186, 256; p. 190, n. 283, tav. VI, fig. 91, riprodotto da Vico 1548, c. 52v, Erizzo 1559, p. 202, e descritto nella collezione di Antonio Ulloa da Pirro Ligorio (Ligorio, XXII, c. 109v).

⁸¹⁷ Vico 1555, pp. 48-49: “[le “medaglie” antiche furono coniate] per decreto pubblico e volontà del Senato; et in que’ tempi furono fatte a honore e gloria de’ Principi”.

Il recto delle nuove emissioni asburgiche si adattò ai tagli di busto inaugurati dalla medaglistica o a quelli suggeriti dalle effigi monetali antiche, dilatando lo iato tra le coniazioni di alto valore rappresentativo, caratterizzate da splendidi rilievi, e le monete di valore inferiore (che erano poi il circolante delle piccole transazioni quotidiane). Fu però soprattutto il verso ad essere oggetto di profonde trasformazioni: l'allusione all'autorità imperiale centrale, che aveva sostituito quella ducale per effetto della devoluzione del 1535, indusse infatti all'adozione di motivi antichi noti da monete di scavo, come l'*Aquila che regge i fulmini*, o l'*Aquila con ramoscello d'ulivo*⁸¹⁸.

Dopo un periodo di transizione coinciso con l'assenza di Leoni (1545-49), emessi entro il 1552 gli ultimi tipi con al verso l'effigie di sant'Ambrogio, la nuova *imagerie* augusteo-virgiliana invase in età carolina tutti i rovesci monetali figurati, portando parallelamente a compimento la messa in prospettiva delle immagini di cui abbiamo osservato i primi passi nelle coniazioni romane dello scultore (cap. I.1). Persino i temi religiosi, come la difesa dell'ortodossia cattolica, assunsero allora la prosopopea delle monete antiche: nel denaro da soldi dieci la figura di *Fides*, del tutto cristiana negli attributi, ricalca i sesterzi nello stile e in quanto allegoria apologetica⁸¹⁹. Al 1552 risale anche un'immagine d'ispirazione numismatica come *Pace che brucia le armi*, già comparsa nelle medaglie celliniane di Clemente VII e qui adattata a una moneta, o più precisamente a un esemplare di prova scartato per gli scudi d'argento⁸²⁰.

Sarà bene infine notare che nella monetazione milanese l'adozione di iconografie antiquarie in chiave imperiale rimase in vigore solo durante il regno di Carlo: l'età filippina, pur non interrompendo l'evoluzione dei diritti in busti sempre più articolati, preferì per i rovesci immagini araldiche e promosse il ritorno del *Sant'Ambrogio* in chiave controriformistica. La monetazione milanese degli anni quaranta e cinquanta fu dunque l'ultimo gradino nella diffusione delle iconografie monetali antiche promosse dagli apparati trionfali asburgici, e di tali immagini costituisce al contempo la serie più cospicua.

Un fenomeno diverso è quello per cui alcune monete milanesi di età carolina si assimilarono a quelle antiche in aspetti legati alla data di emissione. Se le coniazioni speciali rimasero isolate, bisogna infatti rilevare che ben quattro tipi in argento (da 16 soldi e 6 denari, da 10 soldi, da 25 soldi, e lo scudo con *Ercole che regge la sfera celeste*) furono stampati in concomitanza con eventi recenti di rilevanza pubblica (la concessione delle nuove Costituzioni nel 1541, l'apertura del Concilio di Trento nel 1546, la presa di Piacenza nel 1547, l'abdicazione di Carlo nel 1556)⁸²¹. In tutti questi casi il riferimento ad

⁸¹⁸ Cfr. risp. Vico 1548, cc. 14r e 32v. Un'*Aquila con orbe terraqueo, fulmine e ramoscello d'ulivo* è raffigurata sul rovescio del mezzo scudo d'argento (Crippa 1990, pp. 42-46, nn. 5-7).

⁸¹⁹ Crippa 1990, p. 62, n. 15.

⁸²⁰ Per la medaglia di Clemente VII cfr. *infra*. Nel rovescio leoniano il motivo e lo schema di *Pace che leva un ramo d'ulivo e brucia un trofeo di armi* sono riadattati da un sesterzio di Vespasiano del 71 d.C. (*RIC*, II, p. 68, n. 434) che fu riprodotto da Erizzo 1559, p. 130, oppure derivano da una coniazione domiziana meno rara, riprodotta da Vico 1548, c. 52v (*RIC*, III, p. 186, n. 254; p. 190, n. 281); ma cfr. anche *RIC*, I, pp. 156-158, nn. 159-217 (assi, sesterzi e dupondi con il *Tempio di Giano chiuso*); p. 148, n. 44 (aureo con lo stesso soggetto); e p. 228, n. 23a (*Pace arde un trofeo di armi*). L'identificazione con le prove di zecca donate da Leoni all'Imperatore con lettera del 1552 (Plon 1887, p. 36) fu avanzata da Kenner in relazione all'esemplare di Vienna (Kenner 1892, p. 72, n. 4, KM, ag. d. 44): in un recente articolo (Cupperi 2002 (2), pp. 53-54) chi scrive l'ha riproposta con nuovi argomenti, respingendo la classificazione del tipo come semplice medaglia (Crippa 1990, p. 78, n. 27). Resta qui da osservare che la pratica di donare ai sovrani degli esemplari di prova (distinti dal peso non conforme e talora da altri contrassegni) è attestata anche da Enea Vico (1555, p. 40), che la proietta retrospettivamente sull'Impero Romano nel tentativo di darsi conto dei contornati: secondo il parmigiano, infatti, le monete "che hanno un bel cerchio di oricalco commesso intorno a quelle di rame" potevano essere donativi "o veramente più tosto presente de' Signori di Zecca [...] all'Imperadore et a' più stretti parenti di quello, prima che la moneta nova si pubblicasse".

⁸²¹ Leydi 1999, p. 94.

un'occasione memorabile non condizionò solo la scelta del soggetto, ma anche il momento della messa in circolazione, introducendo nell'interpretazione un forte fattore contestuale. Anche in questo caso il tramite principale con le consuetudini antiche potrebbe essere stata la medaglia moderna, che per prima aveva adottato questa forma di scansione annalistica nella Roma papale e negli apparati carolini: si ricordi del resto che lo stesso termine di "medaglia", unendo le monete fuori corso di età classica o medievale e le coniazioni celebrative contemporanee prive di valore di scambio, facilitò per tutto il Cinquecento il dialogo tra queste due classi di manufatto.

VIII. La committenza delle medaglie cesaree italiane

Pur essendo il soggetto di importanti medaglie, l'Imperatore – lo abbiamo appena visto – ne era di rado il committente. I microritratti metallici di Carlo furono messi in circolazione a partire da più centri, ed i suoi transiti in Italia diedero occasione alle iniziative artistiche di almeno tre diverse categorie: le autorità locali, gli scultori ed il sovrano medesimo⁸²². Le autorità locali avevano a disposizione tre strade:

1. l'*omaggio* di un microritratto commemorativo di lusso – una medaglia (Bologna nel 1530) o un *donativo* al principe nella forma di un'emissione aurea speciale (come avvenne a Milano nel 1548 per la visita dell'*infante* Filippo);

2. l'*onorificenza* attraverso medaglie coniate o fuse, distribuite selettivamente a terzi (è il caso della medaglia di Busseto nel 1543, come abbiamo visto nel cap. I.1 a proposito di una lettera di Pietro Aretino che ne richiedeva un esemplare a Pierluigi Farnese);

3. l'*elargizione* alla folla di medagliette coniate (Milano 1541) o di monete (Bologna 1530).

Di propria iniziativa gli artefici, interessati a ingraziarsi a corte per ottenere commesse o forme di impiego stabile, non potevano che realizzare medaglie di dedica o piccoli rilievi: tutto ciò era però facilitato dal basso costo unitario e dalla possibilità di presentare i soli coni o pochi esemplari di prova (come fece Giovanni Bernardi nel 1530).

Importa infine sottolineare che la stessa distinzione tra medaglie da elargire, esemplari di circolazione ristretta e medaglioni riservati al committente o a pochi intimi è una nozione che nel XVI secolo affiora nella teoria cinquecentesca relativa alle coniazioni antiche ritenute prive di valore monetario⁸²³. Forse la lettura fornita in proposito dei primi numismatici fu condizionata proprio dal confronto con pratiche contemporanee⁸²⁴, ma è viceversa sicuro che, quali che fossero le possibilità di variazione nell'uso dei tre generi, tale differenza di impiego fu talora giudicata conforme alla consuetudine antica: secondo Sebastiano Erizzo, ad esempio, le medaglie antiche "con le effigie dei Principi, battute per onore et memoria loro, erano oltre a ciò donativi di essi principi ai capitani o agli amici",

⁸²² I passi delle *Vite* di Giorgio Vasari relativi agli apparati italiani per Carlo V (tutti nella riedizione giuntina del 1568) sono l'esemplificazione più efficace della varietà di autorità emittenti che una medaglia poteva avere: i diversi brani sono schedati e commentati in Chastel 1960, pp. 197-206.

⁸²³ Nel riportare la tesi attualizzante secondo cui le migliori "medaglie antiche" non erano state valuta corrente (cfr. *infra*), Enea Vico ne prende le distanze in modo molto significativo (Vico 1555, p. 36): "Alcuni moderni [...] stimano [...] che [le "medaglie antiche"] furono donazioni de' Principi [...]: le grandi a' capitani et alla nobiltà, le mezzane a' soldati e le più piccole al popolo minuto et alla plebe; e di queste poi ne adonavano gli apparati nelle feste". Secondo Vico l'impiego monetale dei microritratti metallici antichi era attestato dalla differente consunzione degli esemplari noti, oltre che da fonti letterarie; la tesi degli oppositori di Vico come Sebastiano Erizzo, secondo il quale le "medaglie" erano esclusivamente oggetti celebrativi, veniva invece argomentata in rapporto con gli archi trionfali antichi, nei quali era uso raffigurare medaglioni.

⁸²⁴ Nel sostenere che i *nummi* il cui uso era proibito all'interno dei postriboli e delle latrine durante l'età romana imperiale fossero anelli o monili, e non monete, Erizzo aggiunge anche che tale divieto faceva riferimento ad un costume che perdurava ancora ai propri tempi ("si come ancor oggi si vede, che la maggior parte de' cortigiani sogliono portare la imagine dei loro principi attaccata al collo").

ma potevano anche essere impiegate in occasioni di apparato come trionfi, elezioni e feste, oppure come “memorie” in sepolcri e monumenti⁸²⁵.

A tale fruizione multipla, estesa alla città e agli ambasciatori, erano destinate le medaglie d'apparato: il loro programma veniva appositamente calibrato in vista di tale destinazione dalle autorità imperiali locali o da quelle ospitanti. Al contrario, almeno inizialmente le medaglie di dedica e, soprattutto, quelle commissionate dall'Imperatore circolavano entro una cerchia più ristretta, ‘di palazzo’, tanto che poterle portare giungeva ad essere motivo di vanto. Anche i loro soggetti potevano essere più fantasiosi e più scopertamente encomiastici.

Al di là delle ragioni organizzative e della molteplicità dei promotori, il fatto che l'autorità emittente delle medaglie più piccole non coincidesse formalmente con il sovrano rispondeva anche a precise esigenze di opportunità: la politica di Carlo V in Italia evitò accuratamente sia di collidere frontalmente con le prerogative dei senati e delle istituzioni ecclesiastiche, sia di presentare il nuovo augusto in veste autoritaria o di conquistatore. La via perseguita fu dunque quella che contornava la sua figura di un'aura di modestia, coerente non solo con la precettistica erasmista diffusa nei decenni precedenti, ma anche con le norme di decoro (Plin., *nat.* 34, 9) che prescrivevano di pubblicare un monumento a personalità viventi solo nella forma di una celebrazione civica. In particolare, come abbiamo visto, la classe di *memoriae* costituita dai ritratti in metallo destinati ad occasioni cerimoniali cercò di assimilarsi anche tipologicamente alle antiche emissioni monetali *senatu Romano consulto* segnalate dai primi numismatici⁸²⁶.

IX. La questione dei *concepteurs*

Le scelte epigrafiche e figurative delle ultime medaglie caroline d'apparato – lo si avrà ormai sospettato – rivelano per più versi l'intervento di uno o più specialisti: al riparo dal dilettantismo che sarebbe dilagato attraverso la pubblicazione a stampa dei primi manuali di numismatica alla fine degli anni quaranta del XVI secolo, la complessità e il respiro dei tipi cesarei mantengono un livello retorico alto ed implicano il concorso di personalità ben addentro ai circuiti e ai ragionamenti dell'antiquaria.

La questione, visti anche il moltiplicarsi degli episodi e il protrarsi negli anni dei viaggi di Carlo e dei relativi apparati, non ha probabilmente una soluzione unica. Presso la corte imperiale l'importanza della medaglistica come strumento di consenso e come traccia monumentale trovò senz'altro due avvocati d'eccezione in Antoine Perrenot de Granvelle e in Luis de Ávila y Zúñiga, bibliofili e collezionisti la cui influenza su Carlo, incontrastata nelle materie culturali, si accrebbe significativamente nel quinto decennio, in concomitanza col maturare di una medaglistica d'apparato milanese. Il primo dei due, guardasigilli di Carlo, fu forse il più importante committente d'arte italiana dei paesi asburgici, come vedremo tra breve (cap. II.3); a partire dagli anni quaranta, inoltre, egli mise insieme una propria raccolta di monete antiche con il concorso dell'epigrafo-medaglista Antoine Morillon e di numerosi agenti italiani. Il secondo, storiografo ufficiale di Carlo e gentiluomo della sua camera, è giudicato uno degli artefici della declinazione italianeggiante assunta dall'umanesimo di corte dopo la morte di Mercurino da Gattinara: fu infatti Luis de Ávila a promuovere nella penisola iberica la ripresa di una storiografia

⁸²⁵ Erizzo 1568, *Discorso*, pp. 39, 52-53, 56 (da cui traiamo la citazione) e p. 6, dove si sottolinea che tali onorificenze sarebbero state adottate soprattutto dalle province “per testimonio della divotion loro, per gratificarsi quegli [*scil.* gli Imperatori], ovvero per adulatione”.

⁸²⁶ Vico 1555, p. 50: “Questa antica dignità del rame pare che il Senato romano volesse dimostrare, quando [...] pose in tutte le monete di rame le due lettere ‘S. C.’, le quali [...] dimostravano in esse il consenso del Senato, volendo inferire ch’ell’erano legittimamente e non tirannicamente ad honore del principe fatte”.

dinastica, alla quale le medaglie fornivano una forma di illustrazione ed un contraltare⁸²⁷. Non è un caso che, al suo arrivo a Bruxelles nel 1549, Leone Leoni scrivesse a Ferrante Gonzaga che,

fatto sapere a la Maestà sua ch'io era venuto e che vostra Signoria illustrissima mi aveva detto ch'io li portasse una medaglia de l'effigie del figliolo (cioè il Principe nostro signore) fui, e *col mezzo del Commendator d'Alcantara* [Luis de Ávila y Zúñiga] e del Reverendissimo d'Aras [Antoine Perrenot], il ben veduto (corsivi nostri)⁸²⁸.

In quello stesso periodo, come abbiamo visto, l'Ávila ed il Perrenot furono anche le uniche figure della corte ritratte in medaglia da Leone Leoni.

Senz'altro furono i ministri e i funzionari che erano stati durevolmente in Italia a giocare il ruolo principale nell'elaborazione dell'immagine di Carlo: per il Perrenot due occasioni centrali furono senz'altro i suoi viaggi italiani del 1541 e del 1542-43, ma tra i diplomatici non può essere passata sotto silenzio la figura di Diego Hurtado de Mendoza, ambasciatore imperiale a Venezia (1539-46), che fu anche un dotto collezionista di monete e un faceto scrittore. Da uomo di mondo qual era, il Mendoza fu al centro di incontri come quello avvenuto tra Alfonso, Paolo Giovio e don Diego a Venezia nel 1539, che offrì forse occasioni di confronto anche su questioni culturali e strategie comunicative⁸²⁹. Dallo stesso ambiente della Serenissima, e forse non è un caso, proveniva Leone Leoni.

Sospetto tuttavia che una delle figure chiave nella svolta anticheggiante delle iconografie medaglistiche d'apparato, soprattutto a partire dalla fine degli anni trenta, sia stato il comasco Paolo Giovio, la cui vasta influenza sulla cultura d'apparato italiana potrebbe avere avuto canali lombardi dei quali non abbiamo notizia dal suo epistolario. Come vedremo nel capitolo II.4, il Giovio fu infatti vicinissimo a quell'Alfonso d'Avalos che, come erede materiale e spirituale del defunto Marchese di Pescara e come comandante supremo dell'esercito imperiale in Italia, a partire dal 1536 occupò un ruolo di crescente importanza negli affari asburgici della Penisola, fino a divenire Governatore di Milano dal 1538 al 1546.

Che il Vescovo di Nocera si intendesse di monete antiche è suggerito dal fatto che egli fungesse occasionalmente da tramite per le acquisizioni di Cosimo I (come avvenne per alcune monete rinvenute in Transilvania da Giovambattista Castaldo e fatte pervenire al Duca attraverso il prelato⁸³⁰, o nel caso di alcune rare coniazioni antiche donate dal comasco nel 1543, perché assenti dal medagliere mediceo)⁸³¹. Forse per questo nel 1548 Giovio, che aveva accesso alle collezioni numismatiche medicee, ricevette dalle mani dell'autore, Antonfrancesco Doni, uno primi repertori illustrati di "medaglie" antiche, di cui il prelato incoraggiò la pubblicazione⁸³².

⁸²⁷ Fu Luis de Ávila, ad esempio, a portare in Spagna le *Illustrium imagines* di Andrea Fulvio (Roma 1517), una cui copia, già appartenuta a Filippo II, è oggi all'Escorial (Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo, n. 18-V-6: cfr. Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, pp. 249-253).

⁸²⁸ Lettera dello scultore a Ferrante Gonzaga del 30 marzo 1549, in Ronchini 1865, p. 26, n. V.

⁸²⁹ Sull'incontro veneziano del 1539 cfr. González Palencia e Mele 1941-43, I, pp. 183-187. Un esempio significativo di come il ruolo degli ambasciatori come agenti artistici si intrecciasse a quello di alcuni principi italiani e dei due ministri sopra ricordati è fornito dalla vicenda dei *Trionfi di Carlo V*, una serie di incisioni di soggetto storico proposta da Enea Vico nel 1549-50 con il supporto di Cosimo I de' Medici (come ha mostrato Mulcahy 2002, pp. 331-340): l'artista parmense richiese l'intercessione del Duca di Firenze presso Luis de Ávila y Zúñiga, e ottenne quella di Juan Hurtado de Mendoza (successore di Diego nell'ambasciata di Venezia) e di Pietro Aretino presso Antoine Perrenot. Il progetto, che fu avviato nel 1551 e portò all'impressione della *Battaglia di Mühlberg* (IB, XXX, già XV, 3, a cura di John Spike, New York 1984, p. 28, n. 18.289), non fu portato tuttavia a compimento.

⁸³⁰ Lettera a Cosimo I del 4 aprile 1552, in Giovio ed. 1556-58, II, p. 227, n. 401.

⁸³¹ Lettera del Giovio a Cosimo I del 10 marzo 1543, in Giovio ed. 1556-58, I, p. 306, n. 160.

⁸³² Lettera al Doni del 14 settembre 1548, in Giovio ed. 1556-58, II, p. 127, n. 298.

È noto poi che il Vescovo di Nocera amava raccogliere monete antiche, collezionare medaglie moderne e commissionare ritratti di contemporanei almeno quanto essere interpellato per comporre imprese ed epigrafi o fornire invenzioni per opere d'arte⁸³³. Una lettera assai significativa a questo proposito, spedita a Cosimo I nell'agosto del 1551, ce lo mostra intento nel giudicare il "bellissimo" basso rilievo di una medaglia della duchessa Eleonora il cui giovane autore, Domenico Poggini (1520-90), secondo le parole del prelato aveva "dato in carta alla bronzinesca"⁸³⁴. La medaglia in questione è stata identificata, ed oltre a presentare un busto scorciato che giustifica l'osservazione stilistica del prelato, si conserva con il rovescio suggerito dal Giovio in quella medesima lettera, una *Femmina di pavone con i suoi pulcini*⁸³⁵. Importa anche notare che il comasco, perfettamente consapevole del fatto di aver fornito un'"impresa", cioè un'invenzione moderna, dimostra però di conoscere "quegli antichi che fecero nelle medaglie animali e uccelli col significato delle lor proprietà, *verbi gratia*, Faustina ha per reverso il pavone con la coda sparsa". In un secondo caso, la responsabilità del prelato nell'invenzione di un rovescio medagliatico è attestata da documenti editi e disponibili da tempo, ma posti nel giusto rilievo solo recentemente da Barbara Agosti: nel 1534 lo strumento notarile di una contesa tra Benvenuto Cellini e Giovanni Bernardi stabilì infatti che i due artisti si misurassero nell'intaglio dei conii per una medaglia papale il cui soggetto sarebbe stato "disegnato o dichiarato" dal Giovio⁸³⁶. L'opera realizzata da Cellini è sopravvissuta ed è stata debitamente studiata nelle sue fonti: il rovescio deriva da monete antiche, di cui presuppone l'interpretazione e la variazione in chiave moderna, giacché la *Pax Clementina* è resa attraverso la combinazione di due motivi numismatici mai associati prima, *La pace che*

⁸³³ Tra le numerose medaglie possedute dal prelato (alcune delle quali dovute a Pisanello, saranno oggetto di ulteriori considerazioni nel cap. seguente), vale la pena di ricordare quella quella di Pietro Aretino menzionata in una lettera dell'11 marzo 1545 come un dono dell'effigiato, ma non descritta (Giovio 1556-58, II, p. 11, n. 206). È inoltre utile ricordare che monsignor Giovio commissionò anche due medaglie con la propria effigie: una è di Francesco da Sangallo; l'altra, datata 1532, è attribuita a Ludwig Neufahrer (Rosanna Pavoni, in Pavoni 1983 (1), p. 26 e fig. a p. [64]). Nel 1595 l'inventario dei beni mobili appartenenti ai pronipoti di Paolo Giovio (e forse già in suo possesso) registra inoltre "la medaglia d'oro di papa Clemente e quella di Giovan Galeazzo duca di Milano impegnate per scudi trenta d'oro" (Pavoni 1983 (2), p. 24): la seconda apparteneva probabilmente all'anonima serie coniata dei duchi lombardi, della quale si conservano ancora esemplari aurei (Toderi e Vannel 2000, I, p. 97, n. 213), mentre la prima medaglia potrebbe essere quella di Benvenuto Cellini, che sappiamo coniata in oro (Cellini, I, 71, ed. 1996, p. 256; Toderi e Vannel 2000, I, p. 466, nn. 1377) e basata su di un'invenzione gioviana (Berra 1950, pp. 172-174); in alternativa, essa andrà identificata con uno degli altri ritratti papali dovuti a Cellini, Francesco da Prato e Giovanni Bernardi (II, risp. p. 466, n. 1378; p. 475, n. 1404, per il quale cfr. anche *supra*, cap. I.1; e II, pp. 652-654, nn. 2035, 2038-39 e 2041, per i quali non si conoscono tuttavia esemplari aurei) o ancora con uno dei microritratti di Clemente VII schedati da Toderi e Vannel come anonimi (pp. 800-801, nn. 2499 e 2503-04). Poco probabile pare invece l'identificazione della medaglia di Clemente VII con un tipo di modulo grande (II, p. 800, n. 2498) accostabile a nostro avviso all'arte di Alfonso Lombardi (come abbiamo argomentato in una comunicazione orale del 2003 al XIII Congresso Internazionale di Numismatica di Madrid).

Non siamo invece in grado di identificare la "medaglia del conte di Tornonio impegnata per venticinque scudi d'oro", forse un'immagine perduta di François de Tournon, ministro di Francesco I di Valois (Pavoni 1983 (2), p. 24).

Sulla biografia gioviana e la sua collezione comasca di ritratti cfr. Gianoncelli 1977; De Vecchi 1977 (2), pp. 87-93; Fasola 1983, pp. 169-180; Pavoni 1983 (3), pp. 40-48, Klinger 1991 (con bibliografia precedente), e Bartalini 1998, pp. 186-196. Su Giovio inventore di imprese e *tituli* epigrafici si vd. in part. le lettere del prelato raccolte in Giovio ed. 1999, pp. 340-347; Kliemann 1981, pp. 116-119; Kliemann 1985, pp. 197-210; Robertson 1985, pp. 225-233; l'*Introduzione* di Sonia Maffei, in Giovio ed. 1999, pp. 285-301, ed Agosti, Amirante e Naldi 2001, pp. 47-76.

⁸³⁴ Giovio ed. 1556-58, II, p. 200, n. 375.

⁸³⁵ Sulla medaglia cfr. da ultimo Toderi e Vannel 2000, II, p. 489, n. 1444. L'artista fu ricompensato per il recto della medaglia il primo agosto di quell'anno (Plon 1883, p. 385).

⁸³⁶ Agosti 2000, p. 60, nota 13. Ringrazio Sonia Maffei per avermi segnalato l'articolo di Berra che documenta l'invenzione gioviana di cui parliamo (1950, p. 173), e quello relativo di Kliemann 2001, p. 289.

incendia le armi, presente in sesterzi augustei, e il *Tempio di Giano chiuso* raffigurato di lato, proprio di più tipi neroniani⁸³⁷. Per di più, la base della nuova iconografia era leggibile anche alla luce del passo virgiliano relativo alla fondazione di Roma (dall'*Eneide* provengono infatti sia il motivo di *Furor legato*, sia la didascalia del verso)⁸³⁸. Il paragone con l'antico da parte dello spettatore era una reazione programmata che l'artista e i suoi consulenti guidavano attraverso schemi iconografici e paralleli letterali. Il Pontefice stesso, a quanto riferisce Cellini, ottemperò a questa consuetudine quando accolse l'opera commentando: "Gli antichi non furono mai sì ben serviti di medaglie"⁸³⁹.

Ora, le medaglie e le monete realizzate a Milano per Alfonso e per Carlo V presuppongono un simile atteggiamento emulativo nei confronti delle immagini monetali antiche: pur rispettandone il codice, come abbiamo visto, i microritratti d'apparato giunsero a selezionarne i singoli motivi e a variarli in maniera pertinente per contesto e significato. Se la nostra ipotesi è esatta, Paolo Giovio, perito non solo di cose emblematiche, ma anche di tipologia numismatica, appare il candidato più probabile per il ruolo di *concepteur* d'Alfonso e dei suoi segretari. Durante gli anni precedenti il 1544, nella Pavia avalosiana alcune riunioni di natura accademica avevano messo insieme esponenti della nuova cultura artistica anticheggiante come Leoni, Giovio, Contile ed Annibal Caro (in visita dalla vicina Piacenza: cfr. cap. I.1), e l'indizio suonerà ancora più eloquente qualora si consideri che nell'area lombarda, fulcro delle celebrazioni caroline a partire dal 1538, non abbondavano affatto gli esperti di numismatica (se si eccettua un fugace passaggio di Antonfrancesco Doni in casa di Massimiliano Stampa nel 1543)⁸⁴⁰.

Al di là delle ipotesi affascinanti che hanno chiamato in causa il comasco come inventore di altre medaglie (per esempio nella ripresa dei nominali repubblicani pompeiani operata dal Doria)⁸⁴¹, è certo che il Giovio e Alfonso d'Avalos, presenti a Bologna nel 1530 e a Roma nel 1536, parteciparono col restante *establishment* asburgico ai momenti fondanti del nuovo codice medagliistico antiquario, quelli segnati dai coni di Giovanni Bernardi – e alla mano di questo protetto del Giovio va significativamente ricondotta anche una medaglia di Vittoria Colonna, cugina ed educatrice di Alfonso, che raffigura la nobildonna col marito defunto, Ferdinando d'Avalos⁸⁴². A ben vedere, la figura del prelato comasco è un *trait-d'union* irrinunciabile tra le formule antiquarie che caratterizzarono la medagliistica pontificia e l'analogo legato figurativo raccolto da Carlo V attraverso i suoi luogotenenti e fautori italiani.

Anche Ferrante Gonzaga, arrivato a Milano nel 1547, aveva dovuto riconoscere il ruolo del Vescovo di Nocera, che grazie alla sua posizione ecclesiastica era entrato persino nella Commissione della Fabbrica del Duomo per la Porta verso Compedo (nella quale negli anni

⁸³⁷ Sulla medaglia di Clemente VII cfr. Toderi e Vannel 2000, II, p. 466, n. 1377; Kliemann 2001, p. 289, e Attwood 2004, pp. 100-105 (che analizza le fonti numismatiche, l'edificio sullo sfondo e la posa di *Furor*).

⁸³⁸ Verg., *Aen.*, I, 291-296 (pp. 18-19): "Aspera tum positis mitescent saecula bellis; / cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus / iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis / claudentur Belli portae; Furor impius intus / saeva sedens super arma et centum vinctus aenis / post tergum nodis fremet horridus ore cruento".

⁸³⁹ Cellini, I, 71, ed. 1996, p. 256; cfr. anche I, 65 (p. 240).

⁸⁴⁰ Su questo tema cfr. anche *infra*, cap. II.4.

⁸⁴¹ Gorse 1995, p. 256: "la mia tesi centrale è che Doria, consigliato da umanisti, in particolare dal suo amico e consigliere, Paolo Giovio, abbia di proposito creato un'immagine romana di se stesso". È un vero peccato che il saggio del Gorse non fornisca evidenza positiva di questa possibile influenza gioviana.

⁸⁴² Per l'attribuzione cfr. Attwood 2003, I, p. 373; sulla datazione e le circostanze della commissione cfr. Cupperi 2007 (1). Sui rapporti tra monsignor Giovio e Vittoria Colonna cfr. Vecce 1990, pp. 67-93 (con bibliografia); Zimmermann 1995, pp. 86-101 e 117-118; Vecce 1997, pp. 172-174. Circa l'influenza della Marchesa su Alfonso d'Avalos, tangibile soprattutto in ambito letterario ed artistico, cfr. in part. Toscano 2000, in part. pp. 13-120 (con ulteriore bibliografia) e Agosti 2005, pp. 71-81.

trenta aveva affiancato nomi come Gaudenzio Ferrari e Cesare Cesariano)⁸⁴³. Nello stesso 1547 Ferrante, dopo aver visitato il Museo gioviano sul lago di Como, invitò il Giovio a tornare da Roma a Milano, dove gli promise “le grazie qual soleva ottenere dalla bona memoria del Marchese e dal duca Francesco Sforza”⁸⁴⁴. Il generale coinvolse così il prelato nel miglioramento della propria villa suburbana, la Gualtieria, che il Giovio visitò in compagnia dell’architetto pratese Domenico Giuntalodi e onorò di una propria epigrafe⁸⁴⁵. Pur non essendo ferrato nelle lettere latine, il Gonzaga incoraggiò inoltre il prelato a far volgarizzare le sue *Historie*, la cui posizione franciosante aveva invece dato preoccupazioni ai collaboratori più stretti di Carlo, Luis de Ávila y Zúñiga ed Antoine Perrenot⁸⁴⁶. L’autorità del Giovio aveva insomma facilitato la continuità della vita di corte milanese, garantendole al contempo legami diplomatico-culturali di un certo tenore con Firenze e Roma. C’è più di una ragione per pensare che anche il nuovo corso della medaglistica carolina non lo avesse lasciato inoperoso.

⁸⁴³ La notizia è segnalata da Agosti 1990, p. 194, nota 53. Sui rapporti tra Giovio e Ferrante Gonzaga si veda ora Soldini 2007, pp. 179-181.

⁸⁴⁴ Lettera di Giovio al Gonzaga del 6 agosto, in Giovio ed. 1956-58, II, p. 92, n. 268 (ma cfr. anche p. 147, n. 319 e p. 100, n. 272).

⁸⁴⁵ Lettera di Giovio al Gonzaga del 15 settembre 1547, in Giovio ed. 1956-58, II, p. 117, n. 287; lettera al medesimo del 19 ottobre 1549, p. 147, n. 318. Sulla villa e sul suo architetto pratese cfr. anche Deswarte-Rosa 1988, pp. 52-60.

⁸⁴⁶ Lettera di Giovio a Lelio Torelli del luglio o dell’agosto 1550, in Giovio ed. 1956-58, II, p. 167, n. 338.

Cap. II.2. Bruxelles, Yuste e Cigales: i medaglieri di Carlo e Maria d'Asburgo

L'impatto che gli apparati effimeri del 1541 e del 1548 ebbero sui costumi visivi delle città interessate non va sottovalutato, ma è giusto al contempo osservare che il ruolo che la presenza asburgica esercitò nell'evoluzione della medaglia a Milano non si limitò né ad incoraggiare la produzione di microritratti da offrire in dono al sovrano, né a mobilitare periodicamente i luogotenenti stanziati sulla Penisola come agenti artistici, né ad interessare umanisti ed artisti alla messa a punto di una retorica celebrativa che ebbe nella corte di Milano uno dei suoi centri di elaborazione. Attraverso commissioni dirette ai Leoni e a Iacopo da Trezzo, dapprima Carlo V, poi la sorella Maria e infine Filippo II condizionarono anche i generi della medaglia aulica, dando un impulso determinante all'evoluzione delle iconografie legate ai moduli grandi e al perfezionamento del procedimento che prevedeva la fusione del tondello figurato e la sua rifinitura per via di conio.

Il capitolo che segue ripercorrerà a scopo esemplificativo le tappe del mecenatismo di Carlo V e Maria d'Ungheria in questo campo, integrando l'immagine trasmessa dagli inventari in morte dei due sovrani (1558) con le notizie desumibili dai carteggi e dalle medaglie conservate.

I. La medaglia nella formazione dei sovrani

Carlo V non ebbe né un'educazione organica, né una propensione alle lettere di tipo enciclopedico: più semplicemente, egli coltivò soprattutto gli interessi culturali che meglio si conciliavano con il suo destino di sovrano, con il suo immaginario cavalleresco e con il suo ruolo di condottiero⁸⁴⁷. Tra questi suoi studi era contemplata anche la fruizione di monete antiche e medaglie moderne, due classi collezionistiche comunemente indicate nei suoi inventari con un unico termine, "médaille" o "medalla".

L'apprezzamento dell'Imperatore per la storia antica, la narrativa romanza e le cronache incentrate sul casato borgognone – testimoniato dagli inventari dei libri che il monarca teneva presso di sé – è confermato dal suo biografo Luis Cabrera de Córdoba (Madrid 1619): "Fue Carlo V [...] leído en historias, sin tener otras letras, aunque favoreció declaradamente los profesores de todas"⁸⁴⁸. Si trattava di generi letterari che trovavano nelle "medaglie" un complemento utile a visualizzare i volti del passato, i rami di una dinastia, la fama di un evento⁸⁴⁹.

Tra i libri di Carlo V non mancavano nemmeno testi tecnici importanti ai fini del nostro discorso sul ruolo della "medaglia" a corte, come un manoscritto anonimo "para mejorar la

⁸⁴⁷ Con i precetti morali dell'Umanesimo loyoliano, in particolare, il giovane Re aveva familiarizzato attraverso trattatelli come l'*Institutio principis Christiani*, dedicatagli da Erasmo da Rotterdam nel 1516, e grazie agli insegnamenti di Adriaan Florisz, poi papa Adriano VI. Sulla rilevanza degli orientamenti erasmiani nell'arte celebrativa della corte carolina cfr. ora Falomir Faus 2001, pp. 76-78.

⁸⁴⁸ Cabrera de Córdoba 1876-77 (1619), I, p. 235. Alla luce di questa formazione possono essere lette anche alcune scelte iconografiche dell'*entourage* di Carlo: l'assimilazione tra la condotta di Carlo e un episodio della vita di Scipione attestata in una medaglia di Giovanni Bernardi del 1536 (cfr. cap. II.1), ad esempio, presuppone una lettura della storia antica in chiave esemplare e biografica.

⁸⁴⁹ Biografie, alberi genealogici e narrazioni storiche sulla seconda crociata erano i tre generi letterari che si intrecciavano nelle *Chroniques de Jherusalem abrégées* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2533, del 1455 ca.), uno dei manoscritti miniati impiegati per l'educazione di Carlo V (lo si può consultare nell'edizione facsimile a cura di Carlos Sáez e Juana Hidalgo Ogáyar, Club Bibliófilo Versol, Madrid 2005).

orden de las monedas” che Carlo ricevette in Spagna nel 1527⁸⁵⁰. Per questo, sebbene in assenza di una vera bibliofilia e di intenti propriamente collezionistici (che caratterizzarono invece il suo rivale Francesco I di Valois)⁸⁵¹, abbiamo ragione di credere che anche l’Imperatore sviluppasse un rapporto diretto e consuetudinario con i ritratti metallici in suo possesso, alcuni dei quali lo seguirono perfino nel suo ritiro monastico a Yuste. La commissione di alcune medaglie di famiglia a Leone e Pompeo Leoni, insomma, non fu un atto isolato da parte di Carlo.

Gli interessi artistici di Maria d’Ungheria, meno occasionali e più spiccatamente umanistici, furono invece coltivati soprattutto durante gli anni in cui, come Governatrice dei Paesi Bassi (1531-55), la sorella di Carlo fu chiamata a gestire le collezioni dinastiche borgognone e a reggere le fila di un mecenatismo concepito per essere complementare a quello imperiale e quasi supplire ad esso rispetto alle esigenze della famiglia⁸⁵².

Grazie al suo ruolo più stanziale e alla sua esistenza più ritirata, Maria condusse una vita di corte che prevedeva momenti di lettura collettiva, e poté circondarsi di interlocutori come l’erasmiano Jean Carondelet, vescovo di Palermo, il medico-umanista Daniel van Vlierden, collezionista di testi greci, ed il bibliotecario Peter Coecke van Aalst, pittore ad architetto, grazie al quale Maria coltivò l’arte di progettare edifici e fortificare città. Conoscenze antiquarie della vedova di Luigi Jagellone emergono dai libri che acquistò a partire dagli anni quaranta, tra i quali spiccano traduzioni francesi del *De re aedificatoria* albertiano, della *Pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio e di quella miniera di arguzia erudita che sono le *Lettere* di Paolo Giovio. Maria possedeva inoltre un *De re aedificatoria* in latino, il *De re militari* di Vegezio, acquerelli che riproducevano la Colonna Traiana, disegni di antichità romane e addirittura un “libro en francés de la rreligión de los antiguos rromanos”, dicitura dietro la quale si riconosce il *Discours de la religion des anciens romains* di Guillaume Du Choul, Lyon 1556⁸⁵³. Anche la collezione di medaglie, monete greco-romane, arabe e borgognone rispecchiava le ampie curiosità storico-geografiche della Regina e prevedeva una fruizione pezzo per pezzo: i microritratti erano infatti disposti entro “tavolette”, e la loro interpretazione era guidata da due libri “en que está puesta la memoria de todas las [...] medallas”, cioè la dichiarazione dei diritti e forse anche dei rovesci⁸⁵⁴.

L’acquisizione di queste tavolette (o forse solo di alcune) risale al 1550 ed offre un indizio importante sui tramiti dell’acculturazione umanistica di Maria: esse furono infatti procurate a Roma, Costantinopoli, Venezia, in Ungheria e in Transilvania dal fratello Ferdinando⁸⁵⁵. Grazie al soggiorno giovanile in Austria e alle esperienze maturate successivamente in Ungheria, Maria mantenne legami culturali con centri più avanzati dell’umanesimo di corte

⁸⁵⁰ La notizia, proveniente da un memoriale conservato in AGS, Estado, leg. 14, c. 145r-v, è segnalata da Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, p. 257.

⁸⁵¹ Sulla formazione di Carlo V cfr. il fondamentale studio di Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, in part. pp. 231-243. Per la collezione dell’Imperatore cfr. in generale Morán e Checa 1994, pp. 41-53, e Checa Cremades 1999.

⁸⁵² Per la biografia di Maria d’Asburgo, vedova di Luigi II d’Ungheria (†1526), cfr. M. Van Durme e An Delva, *Maria van Hongarije*, in *NBW*, XII, 1990, coll. 253-543. Sulla reggenza dei paesi Bassi cfr. ora Gorter van Royen 1995. La bibliografia sul mecenatismo di Maria può essere desunta dai contributi di Duverger 1972, pp. 715-726; Hope 1977, pp. 113-123; Martín González 1991, pp. 27-55; Van den Boogert 1993, pp. 269-301; Estella Marcos 2000, pp. 283-321; Estella Marcos 2001, pp. 239-256; Cupperi 2004 (1), pp. 98-116; Cupperi 2004 (2), pp. 159-176. Un’importante panoramica sul mecenatismo di Maria sarà messa a disposizione dagli atti in corso di stampa del convegno *Marie de Hongrie, politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 11-12 novembre 2005, a cura di Krista de Jonge e Bertrand Frederinov.

⁸⁵³ Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, pp. 344-357, nn. 145, 64, 144, 227, 195, 132, 16, 53, e in generale pp. 364-397; per l’identificazione del libro di Du Choul cfr. *ibidem*, II, p. 280, n. 65.

⁸⁵⁴ Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, p. 344, nn. 7-8.

⁸⁵⁵ Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, pp. 390-391.

(come Vienna e Parigi, dove la sorella Eleonora aveva sposato il re Francesco) e poté per questo introdurre nel collezionismo di medaglie registri più vari e ‘imperialisti’ di quelli contemplati sino ad allora in Brabante.

Più ricca ancora è la documentazione disponibile sull’infante Filippo, che sviluppò una consuetudine con i tipi monetali antichi già negli anni di formazione: dal 1539 circa il Principe spagnolo possedette infatti sia un medagliere da affiancare ai propri studi, sia alcuni disegni e miniature raffiguranti “ymagines de çesares y consoles” (come quelle su pergamena che Calvete de Estrella, istitutore di Filippo, aveva comprato nel 1545)⁸⁵⁶. La sua generazione ebbe poi a disposizione i primi repertori numismatici a stampa, come le *Imagini... de gli Imperatori tratte dalle medaglie* di Enea Vico, che probabilmente l’infante ricevette già nel 1548⁸⁵⁷. Con lui, terzo protagonista di questo capitolo ed erede materiale e spirituale delle collezioni di Carlo e Maria, la cultura numismatica degli Asburgo di Spagna raggiunse una maggiore organicità.

II. Commissioni medaglistiche di Carlo V

Alcune medaglie di Carlo V e dei suoi congiunti, a differenza di quelle trattate nel capitolo precedente, furono concepite da Leone Leoni per uso particolare dell’Imperatore e dei suoi più stretti parenti. L’interesse di tali pezzi, oltre che nella loro diversità tipologica, risiede nel fatto che essi, pur essendo stati richiesti in tempi diversi e presentandosi in formati vari, mirarono sin dal principio a costituire nel tempo una galleria portatile dei familiari del loro primo destinatario.

La prima di queste medaglie, come abbiamo visto nel cap. I.1, doveva ritrarre l’imperatrice Isabella già scomparsa. Essa fu commissionata da Carlo V nel 1543⁸⁵⁸, lo stesso anno in cui Tiziano fu incaricato di realizzare il suo primo ritratto di Isabella (oggi perduto). Per eseguire l’opera il Vecellio aveva ricevuto un modello pittorico che Leoni conobbe in originale o attraverso la copia tizianesca, vista a Venezia nel 1545 prima che venisse consegnata all’ambasciatore imperiale nello stesso anno⁸⁵⁹. Poi, nel 1549, Leone Leoni si presentò a Bruxelles con il conio compiuto e con una medaglia inedita dell’*infante* Filippo realizzata dal vero; sulla scelta del complesso rovescio d’invenzione, *Ercole al bivio*, doveva aver pesato non poco il promotore dell’iniziativa, Ferrante Gonzaga: non tanto la generica allegoria, quanto piuttosto l’atto di omaggio alludeva all’investitura *in pectore* di

⁸⁵⁶ Sul medagliere di Filippo cfr. Morán e Checa 1994, p. 80; Gonzalo Sánchez-Molero 1998, p. 76. Uno scrittoio con numerose tavolette di monete antiche e medaglie moderne di piccolo formato (chiamate entrambe “antiguallas”) fu inventariato da Iacopo da Trezzo e Giovampaolo Cambiagio alla morte del Re nel 1598 (Sanchez Cantón 1956-59, II, pp. 166-173): l’elenco comprende monete repubblicane ed effigi di donne famose (p. 167, n. 3506), entrambe corredate di “dos libros de las historias de las dichas antiguallas” (n. 3514), probabilmente gli stessi volumi approntati per Maria. Sui disegni acquistati da Calvete de Estrella Gonzalo Sánchez-Molero 1998, p. 492, n. 760 (il volume non è stato identificato).

⁸⁵⁷ Gonzalo Sánchez-Molero 1998, p. 784, n. 1434 (El Escorial, Real Biblioteca, Ma 11-II-12).

⁸⁵⁸ Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 57, e *supra*, cap. I.1. È possibile che anche il rovescio (*Le tre Grazie*) fosse stato concordato, perché l’invenzione non è originale (cfr. la medaglia di Giovanni Pico della Mirandola, databile a prima del 1494, in Hill 1930, I, p. 292, n. 998).

⁸⁵⁹ Lettera di Leoni a monsignor de Granvelle del 1548, in BPM, Ms. II-2267, c.158r-v, e in Plon 1887, p. 354, n. 2: “Il ritratto della [Im]peratrice, che sua Maestà mi comandò ch’io fac[es]si in conio. [...] io lo feci da Titia[no], come mi comandò sua Maestà [...]”; cfr. anche Plon 1887, p. 19. Il ritratto pittorico fu commissionato a Busseto nel 1543 e consegnato nel 1545 (Wethey 1969-71, II, pp. 200-201, n. L20, e in generale Cloulas 1979, pp. 58-68). La medaglia copia infatti fedelmente dalla tela alcuni dettagli non attestati altrove, come la fronte ampia e alquanto squadrata, la mascella appena più affilata, le palpebre tese e leggermente asimmetriche. Questo dipinto, così come una seconda versione dello stesso soggetto terminata nel 1548 (Wethey 1969-71, II, pp. 110-111, n. 53, Madrid, Museo del Prado), derivano da un prototipo non identificato con certezza, forse da attribuire a Guillaume Scrots.

Filippo a duca di Milano, della quale il governatore era al corrente⁸⁶⁰. Presentato come dono, questo secondo ritratto fu ricompensato direttamente dall'Imperatore:

[sua Maestà] con molta piacevolezza accettò la mia medaglia e fulli carissima molto; a tale che a tutte l'ore la tiene o sopra la tavola, o in mano⁸⁶¹.

Nello stesso anno posò per Leoni anche Carlo V, la cui effigie fu incisa in un conio grande quanto quello della consorte Isabella⁸⁶². Anche in questo caso il prototipo fu presentato direttamente all'Imperatore, e fu remunerato insieme alla medaglia d'Isabella dal suo tesoriere, come risulta dalla documentazione fornita dal carteggio tra Leoni e Granvelle e da un pagamento custodito all'Archivio di Simancas⁸⁶³.

Solo dopo l'approvazione di Carlo i due *pendants*, realizzati nello stesso lussuoso formato, poterono essere replicati per altri richiedenti. La verifica da parte della corte centrale rendeva questi ritratti particolarmente attendibili sia dal punto di vista della fisionomia che da quello del decoro: ogni medaglia *standard* commissionata dall'Imperatore, curata in ogni fase esecutiva da artisti appositamente convocati, stabiliva infatti sull'immagine del sovrano un controllo iconografico e qualitativo; per questo nel 1557 Hubert Goltz scelse di riprodurre a stampa la medaglia di Carlo per il suo *Le vive imagini di tutti quasi gl'Imperatori*⁸⁶⁴. In seguito, l'incisione su coni delle due effigi, destinate originariamente ad avere un rovescio per ciascuna, facilitò sia il loro assemblaggio come recto e verso, che si trova già in ibridi antichi, sia la realizzazione di varianti basate su legami dinastici e familiari⁸⁶⁵. Un esempio parossistico di queste combinazioni è offerto da una medaglia ovale a quattro effigi *iugate*, risalente alla fine del XVI secolo: l'affinità stilistica, iconografica e tipologica delle medaglie leoniane di Carlo, Ferdinando e Massimiliano d'Asburgo indusse l'anonimo autore a riunirle in un unico tipo assieme ad un ritratto di Rodolfo II, che fu in parte ricalcato sui precedenti⁸⁶⁶.

Nonostante leggere differenze di modulo, le medaglie leoniane consegnate nel 1549 formavano già un trittico raffigurante il nucleo familiare stretto dell'Imperatore, che usava portarle con sé per ricordare la moglie scomparsa ed il figlio, non di rado distante. L'artista stesso ricorda nelle sue lettere come Carlo tenesse l'effigie di Filippo "sopra la tavola" mentre scriveva, come un bronzetto o una delle nostre foto ricordo.

Il soggetto e la data delle prime medaglie commissionate dall'Imperatore sono piuttosto eloquenti sulle ragioni che agli inizi degli anni quaranta spinsero Carlo ad occuparsi dei ritratti di famiglia: la morte della moglie e il graduale imporsi del problema della

⁸⁶⁰ Chabod 1961 (1957), pp. 121-139. Per la medaglia di Filippo d'Asburgo cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 60, e *supra*, cap. I.1.

⁸⁶¹ Lettera dello scultore a Ferrante Gonzaga, 30 marzo 1549, in Ronchini 1865, p. 26, n. V.

⁸⁶² Toderi e Vannel 2000, I, p. 50, n. 38, e *supra*, cap. I.1.

⁸⁶³ Il 29 giugno 1549 Leoni diede notizia della coniazione dei prototipi al suo protettore Ferrante Gonzaga: "Et ultimamente sua Maestà mi comandò ch'io mi spedisse presto di due medaglie d'oro, l'una de sua Maestà et l'altra de la Maestà de la Imperatrice" (Campori 1855, p. 286, n. I). L'identificazione del tipo menzionato nella lettera ha finora diviso la critica: di Isabella d'Aviz esistono infatti due microritratti identici fuorché nel modulo e nel taglio. Il primo (au, d. 36mm) costituisce però solo una riduzione della medaglia leoniana del 1549, ed è ora persuasivamente attribuito al fiammingo Jacques Jonghelinck da Luc Smolderen (Smolderen 1996, p. 222, n. 10 : cfr. anche *infra*); il secondo (d. 73mm), che è il prototipo, si trova per lo più combinato ad un rovescio con *Le tre Grazie*, ed è l'unico ritratto della consorte di Carlo V che Leoni abbia realizzato. Le medaglie furono pagate il 9 ottobre, come attestano i registri contabili in AGS, CMC, 1189, pliego XXXV, pubblicato in Cupperi 2002 (2), p. 60, app. 3: "Dozientos y quinze escudos de las dichas treynta y seis placas, que dió a León Aretino [por] dos medallas de oro, que su Magestad le mandó hazer por su cédula hecha en Bruselas a nueve de octubre del dicho año".

⁸⁶⁴ Goltz 1557, tav. CLIII.

⁸⁶⁵ Sulla versione della medaglia leoniana di Carlo V con il ritratto di Isabella al rovescio cfr. Armand 1883-87, I, p. 167, n. 23; Domanig 1896, p. 5, n. 44 (ag, esemplare ottimo); Regling 1911, p. 52, n. 639. Cfr. inoltre Cano Cuesta 1994, p. 178, n. 33.

⁸⁶⁶ Waldman 1991, pp. 3-19.

successione lo chiamavano a sedimentare la memoria storica della sua generazione a vantaggio della dinastia e suo proprio (è degli stessi anni il progetto complementare di una autobiografia)⁸⁶⁷.

Ciononostante, le effigi contenute in queste medaglie erano destinate soprattutto ad essere tramandate, e bisognerà quindi guardarsi dal classificarle come semplici “immagini private”, categoria che non rispecchia adeguatamente nemmeno la loro vita di corte (giacché anche queste medaglie, come vedremo, venivano replicate per parenti e favoriti).

Una progettualità non tanto annalistica, quanto piuttosto macrobiografica rimase comunque nel modo di commissionare e ordinare i ‘medaglioni’ di Carlo V: al ritratto metallico commissionato nel 1549 (riconducibile alla principale vittoria militare dell’Asburgo), dopo il 1556 fu aggiunto un secondo ritratto dedicato all’abdicazione e realizzato con il medesimo modulo della medaglia di Filippo II⁸⁶⁸. Di questa medaglia, realizzata da Pompeo Leoni a Bruxelles e commissionata verosimilmente dalla famiglia imperiale, si conservano pochi esemplari, ed è indicativo che essi provengano soprattutto dalle collezioni scaturite dall’antico patrimonio reale spagnolo e da quello arciducale austriaco.

III. I “medaglioni” principeschi come genere

Le medaglie commissionate da Carlo si inserirono in un alveo diverso da quelle che le avevano precedute: mentre nella medaglie d’omaggio e più in generale in quelle di formato medio il rovescio assumeva una funzione comunicativa e programmatica centrale, tanto che il contesto della celebrazione risultava decisivo per stabilire il significato della figurazione, nei medaglioni principeschi la scena rappresentata sul verso ebbe una funzione più latamente encomiastica, destinata a rimanere comprensibile nel tempo. I rovesci, pur legandosi talora a eventi storici precisi più o meno lontani (la vittoria di Mühlberg, 1547; la successione di Filippo, 1549), visualizzavano piuttosto le qualità morali legate alle funzioni pubbliche di ciascun effigiato, evitando nelle didascalie qualsiasi riferimento circostanziato⁸⁶⁹.

In questa accezione connotativa, e non semplicemente documentaria o cronachistica, diviene significativa la coincidenza tra il *revival* del medaglione principesco e la diffusione di forme di allegoresi ritrattistica sempre più complesse, le stesse che negli anni quaranta, avvicinandosi gradualmente al genere delle ‘poesie’, avevano indotto la letteratura artistica ad elaborare nuove teorie sul concetto di imitazione⁸⁷⁰. Il parallelo più interessante al di fuori dell’ambito della medaglia è forse quello costituito da alcune celeberrime effigi principesche incise da Enea Vico (in particolare il *Carlo V* ed il *Cosimo I*), nelle quali

⁸⁶⁷ Carlo depositerà questo scritto incompiuto nella fortezza di Simancas assieme ad alcune medaglie e a diversi libri (Mignet 1863, pp. 218-219); sulla valenza dinastica di questa biblioteca-tesoro periferica parleremo cfr. *infra*.

⁸⁶⁸ Al ritiro di Carlo V pare riconducibile il soggetto del rovescio, l’impresa “VIRTVTIS PRAEMIUM VIRTVS”, il cui soggetto riformula il più consueto *Omaggio delle nazioni*: la *Virtus* imperiale, coronata di diadema aperto, assisa in trono sotto un baldacchino e assistita dalle tre Grazie, rifiuta i doni recati da vecchi servitori al sovrano che ha abdicato; additando il cielo, dichiara di essere oramai concentrata su obiettivi oltramondani. Un elenco degli esemplari della medaglia è fornito nel cap. I.5. Per altre medaglie verosimilmente riconducibili al soggiorno di Carlo a Yuste cfr. Herrgott 1752, p. 87, n. 41, tav. XXIII, fig. 41, e p. 93, n. 54, tav. XXIV, fig. 54.

⁸⁶⁹ Un esempio curioso di questa ‘gradazione debole’ del rovescio è offerto dalla medaglia di Maria d’Austria fusa da Iacopo da Trezzo, il cui rovescio con *Cerere* fu letto da Pompeo Leoni come una *Allegoria della Consolazione* a meno di dieci anni dalla realizzazione dell’opera, quando fu redatto l’inventario in morte di Maria d’Ungheria (pubblicato senza identificazioni da Cano Cuesta 2005, p. 417, n. [9]).

⁸⁷⁰ Il dibattito cinquecentesco sul ritratto è ricostruito attraverso passi antologici da Barocchi 1971-72, III, p. 2705. Su questo punto si veda anche quanto osservato *infra*, nel cap. II.4, a proposito delle medaglie di Ferrante e Ippolita Gonzaga.

l'esperienza dell'ecfrasi, luogo di convergenza tra la topica poetica e quella visiva, approdò all'elaborazione di 'immagini sintetiche', capaci cioè di descrivere il personaggio non soltanto attraverso i mezzi della fisiognomica, ma anche attraverso imprese, personificazioni e simboli distribuiti nella cornice⁸⁷¹.

Come il successo letterario delle stampe vichiane mostrò eloquentemente, la pubblicazione di immagini replicabili a carattere parenetico permetteva di guidare i temi degli encomi e delle biografie future: non sorprende quindi che gli Asburgo si fossero appropriati di tale forma di controllo commissionando direttamente dei ritratti in forma di medaglia. La tempistica stessa delle richieste di Carlo (e, come vedremo, di Maria) cercò di assecondare con medaglie lussuose il graduale accesso alla ribalta politica dei discendenti destinati alla successione (si pensi per esempio alle medaglie di Massimiliano e Ferdinando, richieste alla Dieta che nel 1551 ne doveva definire la candidatura alla corona imperiale).

A conferma di questa vocazione seriale (in cui le prime effigi legittimavano e per certi versi vincolavano le seguenti), e a riprova del ruolo guida assunto dalla medaglistica nelle celebrazioni dinastiche, basterà ricordare che anche nella storia del ritratto allegorico a stampa si sarebbe consumato presto un passaggio dai fogli sciolti all'album di ritratti: per gli Asburgo quest'ultimo genere sarebbe stato inaugurato dalle *Austriacae gentis imagines* di Francesco Terzi (pubblicate a Venezia nel 1569, ma avviate tre anni prima a Vienna), un bell'*in folio* dedicato all'imperatore Massimiliano II e condizionato non di rado dal modello della medaglistica di lusso nella scelta dei motivi encomiastici (per esempio, nella raffigurazione del *Carro di Aurora* sopra l'effigie di Filippo II)⁸⁷².

IV. I "medaglioni" principeschi: genesi e fortuna

A questo punto del discorso giova invece osservare che l'autonomia del filone di microritratto riportato in auge dagli Asburgo non sfuggì ai loro contemporanei: nell'ultimo volume delle *Vite* Giorgio Vasari sottolineò la 'difficoltà' della medaglia leoniana di Carlo V sia sul piano tecnico, in quanto "conio grande"⁸⁷³, sia su quello dell'invenzione, perché mitologica⁸⁷⁴. Tra le giunte alle *Vite* del 1568 riguardanti la medaglia, solo il *Paolo III* d'Alessandro Cesati, elogiato da Michelangelo⁸⁷⁵, e la serie medicea coniata da Pietro Paolo Galeotti⁸⁷⁶, esaltata non senza spirito di parte, ottennero un'attenzione altrettanto analitica. Per l'uno e per l'altro caso, l'iconografia dei rovesci e la vocazione seriale del tipo costituivano titoli di merito che ritroveremo anche nell'incipiente galleria asburgica: Paolo III, Cosimo I e Carlo V designano in effetti un canone di committenti assai utile per descrivere l'evoluzione della medaglia a mezzo del secolo XVI.

Il testo vasariano ci aiuta molto anche nel comprendere il *revival* del genere quattrocentesco della medaglia di lusso in formati grandi: in un passo giuntino della *Vita* di Pisanello

⁸⁷¹ Per le due stampe cfr. *IB*, XXX (XV, 3), p. 155, n. 239, e p. 172, n. 255; sulla loro genesi cfr. anche Bodon 1997, pp. 30-31. Lo stesso Vico dichiarava di aver realizzato il suo ritratto cesareo "con quel disegno, con quell'invenzione di figure, et di poesia et di storia, che la poca mia virtù ha potuto fare": lettera di Vico a Cosimo I del 30 maggio 1550, in Mulcahy 2002, p. 340; si ricordi in tal senso anche la *Dichiarazione* del ritratto cesareo che Antonfrancesco Doni pubblicò nel 1550 sotto forma di lettera a Ferrante Caraffa e al Marchese Doria (Bottari e Ticozzi 1822-25, V, pp. 140-146, n. XXXIV). Il testo *Sopra l'effigie* (acquistato nell'edizione parmense del 1551) e la relativa stampa compariranno tra i libri della Biblioteca particolare di Filippo II: Gonzalo Sánchez-Molero 1998, p. 784, n. 1435.

⁸⁷² La fama di questa raffigurazione, collegata all'impresa di Filippo II, è attestata anche da Ruscelli 1566, p. 233. Su Francesco Terzi cfr. le notizie fornite da Ridolfi 1914-24 (1606), I, p. 149, e il profilo tracciato da Pistoì 1976, pp. 593-607.

⁸⁷³ Sulla questione si veda qui l'*Introduzione*.

⁸⁷⁴ Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 201.

⁸⁷⁵ Vasari 1966-87 (1568), IV, p. 628.

⁸⁷⁶ Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 204.

compare infatti un elenco dei “medaglioni di getto” da lui fusi, che contenevano “infiniti ritratti di principi de’ suoi tempi e d’altri, dai quali poi sono stati fatti molti quadri di ritratti in pittura”⁸⁷⁷. Ispiratrice esplicita dell’osservazione era una lettera a Cosimo I di Paolo Giovio, un umanista che per verificare l’attendibilità di alcuni ritratti di figure storiche destinate al suo *Musaeum* aveva speso numerosi viaggi, promuovendo non di rado l’accuratezza delle medaglie di formato grande. Per questo nel XVI secolo le “medaglie di gran principi, fatte in forma maiuscola”, furono molto ricercate da collezionisti come lo stesso Giovio e Cosimo I: il loro formato era inteso *ab origine* per facilitare l’esecuzione di ritratti dal vero, dettagliati e replicabili attraverso cui influenzare l’iconografia presente e futura dell’effigiato. Nel secolo che divideva il *Musaeum* dall’origine della medaglia italiana, la differenziazione dei generi aveva conferito alla “forma maiuscola” una specifica funzione storico-illustrativa, ed è in tale chiave che i ritratti del passato avevano goduto di fortuna. Si trattava inoltre di un genere medaglistico prettamente aulico: non a caso il Giovio elencava tra i molti tipi pisanelliani i soggetti più illustri (Giovanni VIII Paleologo, papa Martino V, Alfonso V d’Aragona, Maometto II)⁸⁷⁸.

Anche alla base delle commissioni di Carlo V stava un’esigenza legata al suo ruolo politico e storico. A differenza di Cosimo I, egli non fornì mai ai posteri una storia metallica ufficiale ed omogenea; ciononostante, colse dal dibattito artistico italiano sul ritratto (avviato da Aretino nel 1537 e segnato profondamente dagli *Elogia* gioviani nel 1545) l’importanza di curare l’elaborazione di microritratti *standard*, innanzitutto ad uso della sua corte e dei suoi discendenti. Confezionati e rifiniti come gioielli, i “medaglioni” erano destinati a sopravvivere più a lungo come prototipi e a dare vita a repliche più piccole (come quelle della serie medaglistica asburgica che analizzeremo nel cap. II.3).

A dispetto di quanto si può credere, tuttavia, neppure le medaglie di questa tipologia lussuosa (riconoscibile materialmente per l’impiego dell’oro o dell’argento, per le dimensioni cospicue e per l’ampio bordo risparmiato, e caratterizzata figurativamente dal mezzo busto e da rovesci allegorici o mitologici) provenivano sempre da commissioni imperiali, giacché la medaglia dell’*infante* Filippo era stata innanzitutto un omaggio: il formato grande denunciava piuttosto la destinazione aulica di questi ritratti metallici e la loro candidatura ad entrare nelle collezioni dei sovrani.

V. Le collezioni di medaglie di Carlo V: lo status quaestionis

Promuovere e accettare medaglie destinate al collezionismo principesco e ad essere copiate era cosa diversa dal raccoglierle e tramandarle: la fisionomia del medagliere di Carlo V assegnava ai microritratti più lussuosi un carattere più definito di quello che si potrebbe desumere dalle sue commissioni.

Trattando della “collezione” di Carlo (e poi di quella appartenuta alla sorella Maria) considereremo soprattutto i microritratti inventariati nelle rispettive “cámaras” al momento della morte, cioè gli oggetti che fecero parte dei beni personali dei due coronati e che li seguirono nei loro spostamenti. Questa seconda condizione assume importanza per la valutazione delle raccolte dell’Imperatore, perché in almeno un’occasione, la fuga impostagli a Innsbruck dall’attacco di Maurizio di Sassonia nel 1552, sappiamo che esse furono abbandonate e andarono disperse. Gli studi sulla “biblioteca” dell’Imperatore, cioè sui numerosi libri che lo seguivano con la sua corte itinerante, hanno evidenziato che alcuni dei volumi scomparsi in quelle circostanze drammatiche furono restituiti a Ferdinando

⁸⁷⁷ Vasari 1966-87 (1568), III, p. 368. Cfr. Giovio ed. 1956-58, II, p. 209-210, n. 382 (lettera di Giovio a Cosimo I da Firenze, datata 12 novembre 1551).

⁸⁷⁸ Per l’identificazione dei tipi si rinvia all’*Introduzione*.

d'Asburgo nel 1553; il fratello Carlo non li rivendicò mai, ed a seguito dell'elezione di imperiale di Ferdinando (1558) essi confluirono infine nel patrimonio della corona austriaca assieme a quelli del nonno Massimiliano⁸⁷⁹. In linea di principio, sebbene gli inventari compilati durante la vita di Carlo per ora non offrano riscontri in tal senso, anche alcune delle medaglie, essendo di frequente visionate assieme ai libri, potrebbero aver preso la stessa strada ed essere rimaste nei domini di Ferdinando (il quale, a differenza del fratello, fu un collezionista sistematico di "medaglie" antiche e moderne)⁸⁸⁰.

Ci spiegheremmo così perché l'attuale medagliere viennese (tuttora privo di un catalogo storico) conservi di norma ottimi esemplari cesellati a freddo, aurei od argentei, delle medaglie di Carlo anteriori al 1552, ivi comprese quelle fuse da Alfonso Lombardi (1530) e da Leone Leoni (1549): l'immagine della microritrattistica carolina restituita dal Kunsthistorisches Museum è di fatto la più completa.

I microritratti metallici che seguirono Carlo V in Spagna andarono invece dispersi (un ruolo decisivo devono avere avuto in tal senso i saccheggi napoleonici) e persino la collezione dell'Escorial – l'unica tra quelle iberiche che ha fatto ininterrottamente parte del patrimonio reale – si riduce oggi a poca cosa per quanto riguarda le medaglie cinquecentesche, e va ascritta soprattutto agli sforzi collezionistici di Filippo II⁸⁸¹. Allo stato attuale dell'arte, la ricerca sulle medaglie possedute da Carlo V ruota tutta intorno a una documentazione inventariale priva di riscontri entro le collezioni conosciute.

Anche tra gli inventari parziali dei beni dell'Imperatore occorre però distinguere tra due forme di accumulo: da un lato, la collezione destinata alla fruizione personale; dall'altra, la tesaurizzazione di libri e oggetti commemorativi legati al patrimonio delle corone riunite da Carlo e depositati in più luoghi.

Tra questi vanno annoverati per esempio i beni borgognoni che il monarca lasciò a Bruxelles nel 1556, tra i quali troviamo "une médaille d'or de l'Empereur, moderne, avecq ung rolleau descript allentour commençant «CHARLES . R . DE CASTILLE» etc. et finissant «1520», l'effigie esmaillié de plusieurs couleurs"⁸⁸². La medesima medaglia, che ricordava un evento legato alla vita pubblica del sovrano, la successione alla madre Giovanna come re di Spagna, Aragona e Napoli, si ritrova in un inventario del 1550 assieme a due monete antiche la cui donazione (coincisa o seguita alla vittoria africana del 1535 e al viaggio trionfale condotto da Carlo in Italia nel 1536) aveva un valore altrettanto celebrativo: "deux médailles d'or, sur la première la ressemblance de Scipio Africanus, et ainsi mis par escript dessus ladite médaille; et la seconde à la ressemblance de Fernaces [cioè Farnace II, re del Ponto sconfitto da Giulio Cesare a Zela nel 47 a.C.], pesant chacune médaille cinq estrelins, ung fierlinc; lesquelles médailles ont esté presentez è l'Empereur par le capitaine Jehan Baptiste Gastale", cioè quel Giovambattista Castaldo committente e

⁸⁷⁹ Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, pp. 294-296.

⁸⁸⁰ Kugler 2003, p. 212 (con bibliografia).

⁸⁸¹ Il medagliere del re spagnolo non risulta ricostruibile nella sua interezza: nella Biblioteca escorialense il fondo filippino è stato infatti accresciuto per successive donazioni e infine saccheggiato durante il trasferimento a Madrid voluto dal governo napoleonico (García de la Fuente 1935, pp. 5-21). Per giunta, nell'inventario della donazione iniziale non figurano ritratti contemporanei e l'unico pezzo riconducibile ipoteticamente alle accessioni di età filippina è una moneta milanese da cinque sesini con l'effigie di Filippo (p. 218, n. 1879): si trattava di un tipo emesso in misura ridottissima intorno al 1563 e forse già raro (Crippa 1990, p. 188, n. 40). Il catalogo cinquecentesco del medagliere escorialense non è mai stato rintracciato, e si ritiene che esso sia andato perduto nell'incendio che colpì la Biblioteca nel 1671 (García de la Fuente 1935, pp. 14-15).

⁸⁸² AGR, Chambre des Comptes, b. 98, c. 30v; l'inventario riguarda "pluisieurs riches meubles et aultre choses que par ordonnance du Roy nostre sire [Filippo II] Francois de Vallières, ayde de garde joyaulx de sa Majesté, a delivré a Pierre Damant garde jouyaulx de sadicte Majesté pardeça [cioè nei Paesi Bassi]".

collezionista di “medaglie” che ritroveremo in uno dei prossimi capitoli⁸⁸³. Il primo dono rappresentava il Generale cui Carlo V era stato assimilato dopo la battaglia di Tunisi del 1535; il secondo documentava il volto di un antico nemico dell’Impero di cui l’Asburgo si professava successore e degno erede.

La medesima distinzione tra oggetti personali e beni patrimoniali si ritrova però anche in Spagna, dove l’inventario in morte di Carlo (1558) registra da un lato il celebre medagliere di Yuste ed altre monete di cui ci occuperemo tra breve, e dall’altra, in una pagina inedita, “setenta y cinco medallas de cobre de moneda antigua con VII pieças de moneda turquesa” e una medaglia “del Turco”, depositate nel Castello di Simancas presso Maria Escolastre (app. I, voci *b-c*). Come gli studi bibliologici sulla corte carolina hanno chiarito, la piccola fortezza castigliana (che non fu mai una residenza reale) fu la sede prescelta per la creazione di un “tesoro” dinastico di libri e oggetti selezionati per il loro marcato valore identitario (alcuni di essi provenivano per esempio dalla biblioteca napoletana di Alfonso d’Aragona)⁸⁸⁴. A Simancas i numerosi libri di storia e le “medaglie” (in realtà monete classiche ed arabe in bronzo) mantenevano una destinazione d’uso comune, la lettura supportata da immagini illustrative, e i microritratti antichi e moderni si ammantavano di una comune valenza imperiale, simile a quella dei trofei o dei *regalia*.

Il fatto che l’inventario in morte di Carlo V risulti il più ricco non dovrà insomma autorizzare l’impressione che esso sia esaustivo o che rifletta le iniziative che il sovrano asburgico intraprese nel campo della medaglia nel corso della sua intera esistenza.

VI. La collezione di Yuste

In questa sede il nostro proposito è però assai più circoscritto di un’indagine sul ruolo della numismatica o della medaglia italiana nel mecenatismo asburgico (un tema, quest’ultimo, per il quale anche le raccolte di Filippo II, Giovanna di Portogallo e Carlos di Spagna sarebbero di grande interesse)⁸⁸⁵. Ci limiteremo invece a confrontare le due collezioni in cui il ruolo di Leone Leoni, Pompeo Leoni e Iacopo da Trezzo e l’aggancio con Milano fu più tangibile, quelle personali di Carlo V e della sorella Maria. Entrambe costituiscono dal nostro punto di vista un esempio delle forme di fruizione e seriazione che interessavano le medaglie principesche degli artisti milanesi: nel primo caso si trattava di un medagliere a carattere familiare, nel secondo di una raccolta più ampiamente dinastica ed enciclopedica. Dopo l’abdicazione in favore del figlio (1556), Carlo V si allontanò gradualmente dalla vita pubblica, sottraendosi ad ogni occasione d’apparato senza rinunciare del tutto alla propria influenza politica: si apriva il momento, giustamente celebre, del suo ritiro nel Monastero di Yuste, dove il monarca sarebbe spirato nel 1558⁸⁸⁶. Qui l’attenzione dell’Imperatore pare concentrarsi sugli oggetti che lo avrebbero accompagnato nel suo ultimo viaggio: nel lasciare le Fiandre il 17 settembre 1556, egli portò infatti con sé anche quella che dobbiamo

⁸⁸³ Cfr. risp. Michelant 1872, p. 348 (“une médaille d’or de l’Empereur, moderne, avecq ung rolleau d’escript à l’entour, commençant CHARLES R. DE CASTILLE, etc., et finissant 1520, l’effigie esmaillé de pluissieurs couleurs, pesant XV escars”) e p. 341. La notizia sulle monete antiche donate all’Imperatore non è raccolta né dalla bibliografia carolina, né da quella su Castaldo, per la quale cfr. qui il cap. II.4.

⁸⁸⁴ Si trattava di un costume già osservato dalla madre di Carlo, Giovanna, che aveva creato una simile raccolta nell’Alcázar di Segovia. Per l’inventario dei libri di Simancas (1545) e la loro identificazione tra i libri trasportati nella Biblioteca Reale dell’Escorial per volere di Filippo II, cfr. Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, pp. 266-294.

⁸⁸⁵ Sul collezionismo di medaglie alla corte reale di Spagna si vedano almeno Martín González 1991, pp. 49-55; e Cano Cuesta 2005, pp. 19-39. Sulle opere d’arte presenti a Yuste (medaglie e monete escluse) cfr. da ultimo Pizarro Gómez e Rodríguez Prieto 2003, pp. 139-143 e 149-160.

⁸⁸⁶ Gachard 1858, I, pp. 78-148 (riedito in Pizarro Gómez e Rodríguez Prieto 2003, pp. 180-201). Il medagliere fu mantenuto intatto da Filippo II, nel cui inventario in morte (Sánchez Cantón 1956-59, II) figura alla p. 173, n. 3544: ma cfr. *infra*.

ritenere una selezione delle medaglie contemporanee in suo possesso, composta innanzitutto da dieci pezzi di lusso disposti entro un tabernacolo portatile in legno e incorniciati da un'*Annunciazione* dipinta sulle ante.

Al centro del timpano sommitale era posto il cammeo leoniano del 1550 raffigurante Carlo, il figlio Filippo affiancato al padre e l'imperatrice Isabella sul rovescio. Nello stipo lo seguivano i tre ritratti singoli del 1549 (ancora l'Imperatore, la consorte ed il figlio), tutti di Leone Leoni, e tre medaglie più piccole: la prima, di Carlo, era del 1541 (e probabilmente va identificata con quella leoniana dello stesso anno); le altre, raffiguranti Filippo II (d. 67mm) e la moglie Maria Tudor (d. 67mm), erano di Iacopo da Trezzo e risalivano al 1554-55. Chiudevano la sequenza l'ultima medaglia dell'Imperatore (1556), dovuta a Pompeo Leoni, e due ritratti delle figlie di Carlo, cioè Maria (d. 65mm), regina di Boemia, e Giovanna, principessa di Portogallo (d. 60mm), entrambe opere di Iacopo da Trezzo⁸⁸⁷.

La preferenza che Carlo V aveva già mostrato in età matura per i ritrattisti italiani è dunque rispecchiata ancor più drasticamente dalla sua piccola teca, nella quale (complici anche le dispersioni e le ripartizioni tra più sedi sopra discusse) erano rappresentati solo gli ultimi quindici anni delle sue commissioni personali e familiari e degli omaggi medaglistici che le avevano affiancate.

I microritratti di Yuste erano ordinati secondo un criterio genealogico: dopo il cammeo dinastico iniziale, ogni effigie di Carlo apriva una sequenza che visualizzava una particolare linea di parentela rispetto al possessore (il fecondo matrimonio con la principessa portoghese e il loro primogenito; il successore e la sua sposa, e infine le due figlie, ritratte rispettivamente in occasione delle nozze e della prima gravidanza). D'altro canto, l'inventario in morte dell'Imperatore (redatto a Yuste nel 1558 sulla falsariga di quello brabantino del 1556) attesta che sul retro della teca erano visibili anche i rovesci, che permettevano al proprietario di rammentare le circostanze in cui ciascuna immagine era stata realizzata⁸⁸⁸.

I toni intimisti con cui l'ultimo biennio di Carlo fu dipinto da Gachard, il prevalere degli oggetti mirati al raccoglimento e l'ombra gettata retrospettivamente dal rigore del ritiro escurialense scelto anni dopo da Filippo II, molto consolante anche per le preferenze ideologiche di certa storiografia contemporanea, hanno indotto a vedere in Yuste il contraltare 'affettivo' e 'sincero' di scelte mecenatistiche fino ad allora dirette dalla ragion di Stato⁸⁸⁹. In realtà, nel monastero extremeño non mancavano né una dimessa eleganza, né un corteggio di cinquanta persone, ed anche la supposta ascesi del sovrano malato è stata fortemente ridimensionata dagli studi storico-politici dell'ultimo secolo, che ne hanno evidenziato l'orgogliosa attenzione alla vita dell'Impero e alle questioni di famiglia⁸⁹⁰.

A ciò va aggiunto il fatto che la selezione di medaglie fu approntata entro il 1556 nei Paesi Bassi, dove la preferenza di Carlo per la memoria storica della propria dinastia trovava un precedente nei criteri di ordinamento, spesso genealogici e sistematici, dei quadri della

⁸⁸⁷ Sulle quattro medaglie di Iacopo da Trezzo cfr. Toderi e Vannel 2000, I, risp. p. 62, nn. 99-100; p. 70, n. 126 (attr. erroneamente a Pompeo Leoni); pp. 61-62, n. 98; e qui il cap. I.2.

⁸⁸⁸ Gachard 1858, II, pp. 80-93 (90). In questo secondo inventario le medaglie della teca risultano invariate sia nel numero, sia nella disposizione.

⁸⁸⁹ Oltre al volume di Gachard sopra citato, cfr. anche Stirling-Maxwell 1853; Mignet 1863, pp. 204-215; Morán e Checa 1994, pp. 55-59; Checa Cremades 1999, pp. 307-316 (che riporta descrizioni contemporanee in cui la vita di Yuste viene assimilata al registro rustico, ma aristocratico delle ville neoantiche); e Pizarro Gómez e Rodríguez Prieto 2003, pp. 41-56.

⁸⁹⁰ Rodríguez Salgado 1988, in part. pp. 126-135.

biblioteca reale e degli altri ambienti allestiti dalla zia Margherita a Malines nei primi decenni del secolo, e soprattutto nella committenza della sorella Maria⁸⁹¹.

Una riprova del carattere tutt'altro che domestico della raccolta di microritratti conservata a Yuste proviene anche dalla presenza ragguardevole e affatto ignorata di monete antiche (millecentosettantuno nominali argentei e settantacinque in lega di rame), considerate probabilmente un complemento alle letture che l'Imperatore teneva con sé (tra le quali figuravano opere di storia come i *Commentari* di Cesare e numerose cronache contemporanee)⁸⁹². Erano queste le "antiguallas" che, secondo un ricordo di Antonio de Guevara che merita di essere citato per esteso, Carlo esaminava per passatempo, quando lo consumavano gli attacchi di quartana:

Cesárea Majestad, [...] me pareció bien y mucho bien el pasatiempo que antes de ayer le vi tomar cuando a su cámara me mandó llamar, que a la verdad la recreaciones de los príncipes han de ser tan medidas y comedidas, que ellos se recreen y los otros no se escandalicen [...]. Es, pues, el caso que en dexándole a vuestra Majestad la calentura de la quartana, hacía poner delante de sí una mesa pequeña llena toda de medallas, así de oro como de plata, y de cobre, y de hierro, cosa por cierto digna de ver y mucho de loar. Holgué en ver que se holgaba de ver los rostros de aquellas medallas, y en leer las letras que tenían, y en examinar las devisas que traían: las cuales cosas todas no fácilmente se podían leer y mucho menos entender. Había entre aquellas medallas unas que eran griegas, otras latinas, otras caldeas, otras alárabes, otras góticas y aún otras germánicas. Mandóme vuestra Majestad que las mirase y las leyese, y que las más notables dellas le declarase, y de verdad el mandamiento fué muy justo y en mí más que en otro bien empleado, porque siendo como soy imperial chronista, a mí pertenece darle cuenta y declararle lo que leyer. Yo las he mirado, leído y estudiado, y aunque algunas dellas son muy difíciles de leer y muy dificultosas de entender, trabajaré de tan claro las aclarar y por tan menudo las desmenuzar, a que no sólo Vuestra Majestad sepa leer la medalla, mas aún sepa el blasón y origen della⁸⁹³.

A questa dedica faceva seguito un breve trattatello di tipologia e metrologia appositamente composto, che delineava l'evoluzione del sistema monetale da metalli come il ferro e il bronzo sino a quello aureo (*sic*), spiegava la funzione del recto e del verso di una moneta, e illustrava la relazione tra rovesci e fatti d'arme o di pubblica utilità, elencando per questi ultimi le iconografie più ricorrenti. Il testo proponeva infine le 'dichiarazioni' di alcuni tipi monetali particolarmente antichi e complessi, accompagnando fantasiose spiegazioni a nozioni di mitologia, diritto e storia antica⁸⁹⁴.

Per Carlo V la fruizione delle collezioni numismatiche era dunque legata all'apprendimento delle nozioni enciclopediche necessarie per decifrare le legende e ricostruire l'occasione commemorata. Anche se non sappiamo se l'Imperatore avesse avuto modo di dedicarsi a questo passatempo durante gli anni precedenti, la testimonianza di Antonio de Guevara prova che il suo interesse per le "medaglie" non fu così episodico come si potrebbe credere: alla lettura di un simile passo viene da chiedersi se la discontinuità con cui Carlo pensò alle proprie opere d'arte non discendesse in parte da cause accidentali, che il suo ritiro fece venire meno.

Assai meno interessante, nell'inventario del 1558, è la menzione isolata di "una medalla de bronce de la figura del Turco": si trattava probabilmente di Solimano II, pervicace nemico di una vita intera, che era stato ritratto da Alfonso Lombardi in due tipi di modulo

⁸⁹¹ Sulla collezione di Margherita d'Asburgo cfr. ora Eichberger 2005, pp. 275 e ss. (con bibliografia). La trattazione più suggestiva della cultura dinastica coltivata dagli Asburgo rimane forse quella di Brandi 1961 (1937), in part. pp. 11 ss., 121-122 e 270.

⁸⁹² Per le monete antiche cfr. gli stralci inventariali qui pubblicati nell'app. I (nn. 2 e 3). Sulla biblioteca di Carlo V cfr. in part. Mignet 1863, pp. 216 e ss.; e Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, pp. 327-337.

⁸⁹³ Guevara ed. 1950-52, I, pp. 20-21, n. 3 (*Razonamiento hecho al Emperador nuestro señor sobre unas medallas antiquísimas que mandó al auctor leer y declarar*). La lettera è ricordata da Cunnally 1999, pp. 40-41.

⁸⁹⁴ Guevara ed. 1950-52, I, pp. 20-27.

considerevole e di pregio tale da giustificare la custodia singola segnalata dall'inventario del 1558 ("en una caja de madera")⁸⁹⁵. L'interesse di Carlo per l'Impero Ottomano emerge del resto anche da sette monete turche in bronzo che egli teneva assieme a quelle antiche. Da quanto siamo andati esponendo sinora appare ormai evidente che il medagliere portatile costituiva solo la porzione irrinunciabile di una piccola galleria di ritratti di regnanti contemporanei che era stata mantenuta da Carlo anche dopo il trasferimento in Spagna, cosicché potesse accompagnarne i ricordi, le letture e la scrittura autobiografica.

VII. Maria tra Bruxelles e Cigales: le commissioni di medaglie

Nei rapporti con gli artisti milanesi e nella tesaurizzazione delle medaglie destinate al patrimonio della Corona l'Imperatore fu affiancato dalla sorella Maria (1508-58), regina vedova di Ungheria e governatrice del dominio ereditario dei Paesi Bassi sin dalla morte della zia Margherita (1533): fu lei a curare per il fratello le finanze dello Stato, l'espansione dei complessi residenziali e l'aggiornamento del patrimonio artistico e librario di famiglia. Si trattava di un legato materiale e culturale già imbevuto di raffinate esperienze umanistiche dacché Margherita, precedente organizzatrice della vita di corte, aveva riunito attorno a sé le personalità e i manufatti artistici di cui testimonia il suo inventario di Malines (1523)⁸⁹⁶.

Il rapporto di Maria con il microritratto prese avvio almeno nel 1521, quando, promessa a Ludovico II Jagellone, poi caduto a Mohacs (1526), la principessa si apprestava per divenire Regina di Ungheria e Boemia (1522). La medaglia fusa in questa circostanza per far conoscere la nuova coronata alle corti d'Europa potrebbe essere identificata con una variante più nota del tipo leoniano di cui tratteremo tra breve, con il quale è stata sinora confusa⁸⁹⁷.

Apparentemente solo nel 1549, quando Leoni giunse a Bruxelles recando in dono una medaglia del principe Filippo, si profilano orizzonti di serialità più ampi per la committenza di Maria. Infatti, dal momento che le medaglie da 73mm dell'Imperatore e dell'imperatrice Isabella commissionate da Carlo V e replicate anche per Maria hanno il medesimo diametro della medaglia matrimoniale di costei, fusa nel 1521, è evidente che la commissione cesarea fu guidata da intenti e da modelli precisi⁸⁹⁸. Se nella collezione di

⁸⁹⁵ La medaglia poteva essere notevole anche da un punto di vista artistico, perché all'asta dei beni di Carlo se l'accaparrò un orafo di corte (tale "Pandolfo platero", forse identificabile con il "Pandolfo Gonzalo" pagato nel 1557 per alcuni cammei: cfr. *infra*, nota 937). Essa era inoltre descritta in una sezione di ritratti ragguardevole, nella quale sono stati identificati anche dipinti tizianeschi (per esempio il perduto *Carlo V armato con spada*: cfr. Wethey 1969-71, II, p. 193, n. L4).

⁸⁹⁶ Michelant 1871, pp. 5-78 e 83-136.

⁸⁹⁷ La variante in questione, caratterizzata dal diverso taglio dell'occhio, dall'attaccatura angolosa del naso e da una variante nei tagli del tessuto operato sulla spalla destra, presenta al recto la stessa legenda della medaglia leoniana, "MARIA · HVN · BOH · REG · MDXXI", e per questo non è mai stata riconosciuta dalla bibliografia: cfr. Armand 1883-1887, I, p. 168, n. 26 e III, p. 69, n. *r* (oggi CMP, ag. d. 72 mm); Plon 1887, p. 262, tav. XXXI, n. 7; Kenner 1892, p. 66, n. 33 (KMW, con illustrazione); Bernhart 1919, p. 75, n. 163.5; e Toderi e Vannel 2000, I, p. 51, n. 63 (che riproducono l'illustrazione di Kenner). Per il tipo anonimo in questione l'identificazione con il modello usato da Leoni rimane fortemente ipotetica. Quale che sia quest'ultimo, rimane tuttavia assodato (come ricordano Toderi e Vannel) che i tratti di Maria e la data "MDXXI", mantenuti anche nel tipo leoniano, che è assai più tardo, presuppongono l'esistenza di un modello e di una commissione che mirasse solo all'aggiornamento dell'effigie, e non alla realizzazione di una nuova medaglia.

⁸⁹⁸ Che Leoni conoscesse il precedente austro-ungarico è provato dal fatto che nel 1549 egli si adeguasse ad esso nel modulo della didascalia, nell'impaginazione della testa, del torso e della perlinatura, e nel taglio a tre quarti del mezzo busto, perfezionando però i caratteri delle iscrizioni. Il fatto che i due ritratti siano speculari come *pendants* non deriva quindi da un'identità di mano, ma piuttosto dal fatto che il secondo rispettò i parametri fissati dal primo. Non è difficile cogliere come nella propria opera lo scultore aretino risolveva con

Yuste queste misure non davano luogo a risposdenze significative (oltre al fatto di unire i due ritratti imperiali del 1549), accanto al microritratto della regina Maria essi evidenziavano invece una scelta consapevole di uniformità, e trasformavano il ‘medaglione’ del 1521 nel primo elemento di una galleria di ritratti che rappresentavano gli Asburgo della generazione di Carlo.

A maggior ragione Leoni seguì il medesimo modello per realizzare una nuova medaglia della regina Maria intorno al 1549: il raro tipo di cui parliamo si trova illustrato solo nel libro di Max Bernhart sulle medaglie di Carlo V, dove è però confuso con il precedente ritratto del 1521⁸⁹⁹.

Il confronto tra il vecchio ritratto di Maria ed il nuovo non ci dice soltanto qualcosa in più sull’officina di Leoni, ma chiarisce anche lo spirito della commissione del secondo: replicare un’effigie così datata non serviva tanto a documentare la fisionomia della Regina negli anni quaranta, quanto piuttosto a fornire un tassello conforme alla serie dinastica, nella quale le figure di sesso femminile erano normalmente immortalate nel momento della loro massima utilità per la famiglia (per Maria d’Asburgo, come poi per Maria Tudor e Filippo II, tale momento era coinciso con le nozze regali)⁹⁰⁰.

Anche la medaglia di Filippo del 1549 fu replicata per la Governatrice, ma è significativo che questo tipo, leggermente più grande (d. 80 mm) e modellato su richiesta di Ferrante Gonzaga, non fosse né stato allogato dagli Asburgo, né replicato per iniziativa di Maria, come attesta lo stesso scultore in una lettera al vero committente:

Feci il simile [cioè replicare la medaglia dell’infante] a le due regine, l’una di Fiandra [Maria, invero regina d’Ungheria] e l’altra di Francia [Eleonora]: per che, dimandato a sua Maestà se voleva ch’io le appresentassi le due medaglie del sudetto Principe, et egli datomi licenza, così gliele diedi: e tutte tre furono d’oro, di peso de ottanta scudi l’una⁹⁰¹.

L’esemplare di Maria, elencato nel suo inventario in morte, era una copia d’autore fusa e cesellata appositamente con l’autorizzazione della persona per cui il primo esemplare era stato eseguito⁹⁰². La nostra consuetudine con repliche seriori e adespote, realizzate per calco senza alcuna licenza, rende difficile recuperare immediatamente lo statuto di simili oggetti, che vanno accostati a pezzi di oreficeria piuttosto che ad opere come le medaglie coniate (anche perché essi trovano il loro precedente in ritratti dorati e smaltati come quello della collezione di Carlo V, risalente al 1520).

Opere di tale impegno – sia per la loro qualità, sia per la loro originalità, sia per il costo del materiale e della fattura – non erano commissionate per essere prodotte in numerosi esemplari: quelle di Carlo V e Isabella avevano pile e torselli enormi, che non potevano essere impressi troppe volte senza subire danni⁹⁰³. Si trattava di microritratti da

maggior naturalezza sia il troncamento a vista della spalla, sia lo scorcio delle spalle: anche il collo dell’abito cambia e i tratti del volto sono regolarizzati.

⁸⁹⁹ Bernhart 1919, p. 75, n. 163.5, e tav. XIV, n. 163.5. A partire da Plon, l’equivoco riguardante il tipo si è associato con un’identificazione erranea tra la medaglia leoniana di Maria e quelle menzionate a più riprese nel carteggio dell’artista pubblicato dallo stesso studioso francese. Il confronto con le lettere rese note da Hans von Voltelini (vedi *infra*, nota 907) prova però che le due medaglie inviate dall’aretino a Bruxelles nel 1550 raffiguravano l’Imperatrice e l’Imperatore. Pare invece più verosimile che la medaglia di Maria sia stata modellata entro il 1549 o nel 1551.

⁹⁰⁰ A riprova di quanto affermiamo basti notare che la medaglia di Maria d’Ungheria sembra priva di rovescio: la si conosce solo in associazione con quella di pari modulo raffigurante Carlo V.

⁹⁰¹ Lettera del 30 marzo 1549, in Ronchini 1865, pp. 25-26, n. V.

⁹⁰² Cano Cuesta 2005, p. 417, [n. 7].

⁹⁰³ La realizzazione dei coni è attestata dallo stesso Leoni in una lettera del primo novembre 1548: “Circa i ritrati, sarà la volta di questi che non hanno piombo per le palotole, che io ne arecherò a somme; voglio portare il ritratto della [Im]peratrice, che sua Maestà mi comandò ch’io fac[es]si in conio. Si che io lo feci da Titia[no], come mi comandò sua Maestà [...]”. La lettera, in parte lacunosa (BPM, Ms. II-2267, c.158r-v), fu

tesaurizzare, distribuiti sotto il controllo dell'effigiato a mo' di privilegio. Essi non necessitavano dunque di iscrizioni autografiche: l'artista autorizzato a ritrarre *de visu* la famiglia imperiale era ben noto, il circuito ristretto percorso dai pochi esemplari ne assicurava *tout court* l'autografia.

Maria conservava la propria copia singolarmente, in un cofanetto di noce che rimpiazzava un "bussolo" d'avorio che Leoni avrebbe dovuto intagliare di persona, e che invece non iniziò mai⁹⁰⁴. Altrettanto notevole è il fatto che l'inventariatore del 1558, il nostro Pompeo Leoni, elencasse e descrivesse tali pezzi a uno a uno, a differenza delle medaglie di modulo più piccolo.

Naturalmente, il fatto che per le medaglie di Carlo V e Isabella fossero stati intagliati dei coni (necessari in primo luogo per la finitura e non per agevolare una produzione seriale) presupponeva anche l'aspettativa che un certo numero di esemplari di qualità alta sarebbero stati richiesti dallo stesso committente, una volta approvato il prototipo. I primi destinatari di queste tirature limitate erano i membri della famiglia: sappiamo per esempio che nel corso del 1550 Leoni replicò anche per il principe Filippo la medaglia dell'Imperatrice e di un altro personaggio, probabilmente l'Imperatore, ricevendo a tale scopo 160 scudi anticipati⁹⁰⁵. Lo stesso avvenne nel 1549 su commissione di Maria, ed il paio di effigi fu inviato ad Augusta nel settembre 1550, cioè dopo che Leoni ebbe ricevuto per posta "i modelli" delle medaglie già realizzate a Bruxelles per l'Imperatore, delle quali aveva dovuto evidentemente consegnare i torselli⁹⁰⁶. I due ritratti pervennero infine alla suddetta il 13 ottobre accompagnati da una lettera di monsignor de Granvelle, che fungeva da tramite tra l'artista e la reggente:

J'envoye a votre Majesté deux médailles que m'a adressé Leon, l'une de l'Empereur et l'autre de l'Imperatrice, que sont très bien faictes [...] ⁹⁰⁷.

Il 22 ottobre Maria d'Ungheria comunicò a Granvelle il proprio gradimento e gli chiese di informarsi sul costo delle medaglie e di chiarire se Leoni volesse essere pagato immediatamente o in una soluzione unica assieme alle statue che andava realizzando per la Regina⁹⁰⁸.

La medesima coppia di medaglie si ritrova pertanto anche nell'inventario in morte della stessa Maria d'Ungheria (1558)⁹⁰⁹. L'eccezionalità dei larghi tondelli leoniani e dei loro

pubblicata da Plon 1887, p. 354, n. 2, con la lezione "scatole" in luogo di "palotole", termine che indica la perlinatura del bordo.

⁹⁰⁴ Lettera di Leone Leoni a Granvelle, 12 settembre 1550, in Plon 1887, p. 361, n. 19: "[...] non potendo far d'avorio i busoli per la troia grandezza [delle medaglie per Maria], le vi manderò come potrò per lo primo coriero".

⁹⁰⁵ Il 24 dicembre 1550 Leoni scriveva a monsignor de Granvelle: "Sono forzato a pregarvi che mi facciate questa cortesia, cioè da presentare la presente medaglia a l'Altezza del Principe nostro signore, la quale [io] doveva mandare molto tempo fa. [...] Prego vostra Signoria illustrissima adunque si degni fargliela pervenir a le mani, et dirle che tosto li manderò quella de l'Imperatrice, che tutte due devo a sua Altezza per centosessantasei scudi che al partir mio mi diede [...]. Sua Altezza non se ne debbe ricordare, non mi essendo mai stato detto nulla per suo conto". Plon 1887, p. 363, pubblica la lettera con data 27 dicembre (ma cfr. l'originale in APM, Ms. II-2268, c. 335r-v).

⁹⁰⁶ Lettera di Leoni al Granvelle del 17 gennaio 1550 (in Plon 1887, pp. 358, n. 12): "Quele [opere] de la divina Reina saranno fatte, cioè le due medaglie, tosto [...]". Cfr. anche la lettera di Leoni a Granvelle del 20 dicembre 1549 (in Plon 1887, pp. 355-356, n. 6): "Circa a la magnificentissima reina Maria, io farò le medaglie quando haverò hauto i modelli che stano nelle dette casse [in arrivo da Bruxelles]".

⁹⁰⁷ Voltolini 1890, p. LIII, n. 6434.

⁹⁰⁸ Cfr. risp. Voltolini 1890, p. LIII, n. 6435, Il 26 dello stesso ottobre Leoni si informò con Granvelle sull'accoglienza positiva riservata a queste sue opere (Plon 1887, p. 361).

⁹⁰⁹ Cano Cuesta 2005, p. 417 [nn. 3 e 5]: "Una medalla grande de oro, con la figura de bulto, de medio cuerpo arriba, del emperador Carlos V nuestro señor, con un letrado en torno, en una caja de nogal. Otra medalla de

tagli ritrattistici scorciati e magniloquenti salta subito all'occhio anche nell'elenco: "figura de bulto, de medio cuerpo arriba".

La stessa situazione si ripropose nel 1554 in occasione delle nozze reali di Filippo II con Maria Tudor: Iacopo da Trezzo, succeduto a Leoni come ritrattista in piccolo formato, fu inviato in Inghilterra per una sorta di *reportage* che facesse conoscere agli assenti lo splendore della sposa, e già alla fine di quell'anno una lettera inedita riconducibile facilmente all'artista, ma finora ignorata perché privata dell'indicazione del mittente, presentò a monsignor de Granvelle una medaglia che raffigurava la Regina:

Mando a vostra Signoria una medalia d'argento de la serenissima Regina d'Ingiltera e, anchora che in averla vostra Signoria sia il terzo, con l'animo seti stato il primo e non pensa [*scil.* pensi] già vostra Signoria reverendissima che io abia tardato a mandarla insino adeso per parer di mandarla di festa, ma solo perché ne facio una per la regina Maria, quale voleva poi mandarla insieme [...]. Suplico la Signoria vostra mi facia gratia de non lasar piliar copia di questa medalia almancho per dui mesi, che ne restarò con perpetuo obbligo [...]⁹¹⁰.

La medaglia autografa per Maria fu effettivamente realizzata, e ne troviamo nell'inventario un esemplare in oro assieme al suo *pendant*, la medaglia di Filippo già menzionata⁹¹¹. L'eccezionalità del documento epistolare sta però nel fatto che esso esplicita anche la tempistica più consona per la circolazione: i tipi di lusso dovevano prima essere resi noti negli esemplari migliori, che venivano distribuiti in forma di dono secondo una gerarchia che rivelava i rapporti sociali dell'effigiato. Solo quando il ritratto aveva esaurito la sua funzione di circostanza esso poteva essere replicato, e in tale procedimento i collezionisti con copisti propri (come monsignor de Granvelle) erano ovviamente i primi a diffondere zolfi, piombi e riduzioni tratte per calco. Esemplari del ritratto venivano così concessi a personalità di rango inferiore, e in alcuni casi finivano il loro ciclo di vita nella botteghe di altri artisti, dove venivano impiegati come modelli autorizzati per ibridi o riduzioni di qualità più scadente⁹¹².

Infine, due ritratti delle figlie di Carlo, cioè Maria (d. 65mm), regina di Boemia, e Giovanna, principessa di Portogallo (d. 60mm), devono essere stati commissionati poco più tardi, immediatamente dopo l'arrivo di Iacopo da Trezzo alla corte di Bruxelles⁹¹³. Maria d'Ungheria ne possedeva esemplari in piombo, alcuni dei quali furono forse realizzati *d'après* in assenza dello scultore; è però interessante che disponesse di entrambi i tipi noti che illustrano le fattezze di Giovanna d'Asburgo, uno dei quali, attribuito a Pompeo Leoni, è assai raro e noto solo in metallo vile⁹¹⁴.

Chiariti i canali attraverso cui la Regina d'Ungheria acquisiva le medaglie dei parenti, si affaccia ora un secondo problema: con quale criterio le immagini rese disponibili venivano scelte da Maria? A quali interessi rispondevano le serie possedute effettivamente dalla committente?

oro grande, de la emperadriz doña Ysabel, nuestra senora, con un letrado que dice «DIVA YSABEL» etc., y en la otra banda tres mugeres desnudas, metida en otra caxa de nogal". La presenza di questo tipo nell'inventario è già segnalata in Martín González 1991, p. 49.

⁹¹⁰ In Pérez de Tudela 2000, p. 269 (qui nell'app. II, n. 10).

⁹¹¹ Cano Cuesta 2005, p. 417, [n. 7], e p. 418, [n. 4].

⁹¹² Un esempio di questo fenomeno è fornito dalle medagliette che dipendono dal medaglione carolino di Alfonso Lombardi del 1530 (cfr. *infra*), per le quali cfr. Cupperi 2002 (2), p. 36, e p. 69, nota 29.

⁹¹³ Sulle quattro medaglie di Iacopo da Trezzo cfr. Toderi e Vannel 2000, I, risp. p. 62, nn. 99-100; p. 70, n. 126 (attr. a Pompeo Leoni); pp. 61-62, n. 98, e *supra*, cap. I.2.

⁹¹⁴ Cano Cuesta 2005, p. 417, [n. 10]: "Dos medallas de plomo grandes, anbas de una hechura del retrato de la senora dona Juana princesa de Portugal, que estavan metidas en dos caxas de nogal". Si vedano in proposito anche i nostri capp. I.2 e I.5.

Per rispondere a queste domande è opportuno esaminare la situazione prodottasi nel 1551, quando la serie di medaglie asburgiche realizzata nel 1549 venne estesa ai ritratti di Ferdinando, arciduca d'Austria e del figlio Massimiliano, re designato di Boemia⁹¹⁵. Già Kenner notò che il diametro di questi due tipi nuovi (70mm e 68mm) è pressoché lo stesso delle medaglie dell'Imperatore e dell'Imperatrice, e ne desunse che dietro la nuova commissione fosse da ravvisare un intento seriale: anche la scelta dell'artista era caduta nuovamente su Leoni, che garantiva la massima qualità e l'opportuna uniformità tipologica e stilistica⁹¹⁶.

L'esame degli inventari in morte di Carlo V e di Maria d'Ungheria riserva però una scoperta incongruente rispetto a tale conclusione, perché le medaglie del fratello Ferdinando e del nipote Massimiliano mancano in entrambe le raccolte. Dobbiamo ritenere che Carlo e Maria, ritiratisi in Spagna, si fossero privati di opere che avevano voluto solo un lustro prima, che essi non fossero affatto i committenti dei ritratti del ramo austriaco, pur avendo convocato loro Leoni, oppure che, commissionando le medaglie con l'intenzione di farne dono, non ne avessero tenuto copie per sé? Il silenzio del carteggio di Leoni induce a credere con prudenza in quest'ultima soluzione: sebbene gli inventari di Carlo e Maria registrino solo i loro beni personali, e non quelli della Corona, sembra infatti che le nuove medaglie fossero state richieste per essere donate agli effigiati e remunerate *in loco* da loro. Ferdinando ed il figlio ebbero effigi di un formato analogo e pari per decoro a quello di Carlo V, ma non è da escludersi che le loro medaglie formassero solo un'ennesima coppia dinastica.

Nell'inventario di Maria, per giunta, è presente solo un ritratto del giovane Massimiliano miniato su carta nel 1529, quando egli aveva solo un anno d'età⁹¹⁷: l'intento di possedere almeno un'immagine di ciascun parente non postulava dunque né l'identità di formato, né criteri di sincronia o d'affinità nel supporto: gli unici elementi di raccordo erano l'impaginazione circolare ("medalla") e le dimensioni cospicue.

Tirando le fila del discorso, possiamo affermare che, per la generazione di Asburgo nata agli inizi del XVI secolo, il 'medaglione' sorse e proliferò soprattutto secondo associazioni a coppie o terne: ciascun possessore attingeva ai tipi disponibili solo l'effigie del capofamiglia e dei parenti più vicini a sé, senza alcun intento apparente di esaustività⁹¹⁸. Tutti i membri della famiglia (ma anche fiduciari come il Gonzaga) concorsero ad alimentare l'album delle medaglie e concordarono tacitamente nel mantenere uniformi le nuove accessioni, affidandole agli stessi artisti. Solo nella seconda metà del secolo, ai tempi della committenza di Filippo II, si fece avanti un'idea di serialità più uniforme, che si sviluppò parallelamente alla pubblicazione a stampa dei ritratti dinastici incisi da Francesco Terzi per gli Asburgo austriaci, e trovò espressione anche in una serie di medagliette asburgiche conservate oggi a Vienna⁹¹⁹.

⁹¹⁵ Toderi e Vannel 2000, risp. I, p. 57, n. 86, e II, p. 70, n. 127 (dove la medaglia è discutibilmente riattribuita a Pompeo Leoni). Per l'iconografia cfr. *supra*, cap. I.1.

⁹¹⁶ Kenner 1892, p. 66.

⁹¹⁷ Cano Cuesta 2005, p. 418, [n. 1]: "otra medalla de papel blanco del rretrato del rrey Maximiano de Bohemia hecha el ano de MDXXIX".

⁹¹⁸ Su questo tema rinvio a Cupperi 2002 (1), dove si discute anche l'importante eccezione che portò Maria d'Ungheria a concepire, per la prima volta, una serie omogenea di statue ritratto dinastiche. Pare dunque che le esigenze d'arredo determinassero in questo senso la precocità della scultura monumentale sulla medagliistica, nella quale la differenza di formato era indubbiamente più tollerabile.

⁹¹⁹ Per le medagliette cfr. Kenner 1892, pp. 62-78, nn. 6, 7, 12 e 14a, e *infra*, cap. II.3.

VIII. I microritratti di commissione principesca come modello autorizzato: il caso della medaglia con Carlo V e Filippo II *iugati*

Oltre alla medagliette asburgiche di Vienna, tratte dai medaglioni realizzati per i sovrani e ridotte nel diametro, un altro tipo esemplifica assai bene quanto i ritratti esposti nella teca di Yuste fossero condizionanti per la corte, se non altro per il fatto di essere posseduti ed esibiti dall'Imperatore. Il recto del cammeo leoniano raffigurante Carlo e il figlio Filippo *iugati* (1550), come già sappiamo, fu copiato mediante un calco e replicato come medaglia economica e dalle dimensioni fuori serie⁹²⁰. Il rovescio per la versione in bronzo, realizzato *ex novo* (*Colonne d'Ercole entro collare del toson d'oro*), lascia supporre che essa sia stata commissionata alla corte brabantina per celebrare la successione di Filippo II come Gran Maestro dell'ordine del Toson d'oro (22 ottobre 1555), al quale sono connessi sia la raffigurazione del collare, sia la divisa con *Le colonne d'Ercole*, sia il motto "PLVS OVLTRE", già adottati da Carlo nel succedere al padre Filippo il Bello⁹²¹.

Abbiamo già visto che la medaglia non è un'opera autografa di Leoni: la pratica di riadattare modelli forniti dal medaglista di corte fu corrente presso i fonditori attivi per monsignor de Granvelle, che spesso provvedevano anche a operazioni come l'aggiunta delle iscrizioni, la rifinitura di cere leoniane e di medaglie semifinite, la coniazione in più esemplari⁹²². Come ho proposto in altra sede, tra gli artisti presenti a Bruxelles nel 1555 Jacques Jonghelinck rimane un candidato possibile per questa 'traduzione', se non altro in ragione dei molteplici esempi analoghi presenti nel suo catalogo e dei caratteri epigrafici delle legende, ma naturalmente le basi morfologiche dei nostri criteri attributivi poco possono di risolutivo in simili casi, se non accompagnate da documenti esterni⁹²³. È invece interessante notare come nel Cinquecento queste riduzioni fossero ascritte all'autore del modello più che all'esecutore materiale: come Granvelle, scrivendo a Leoni nel 1548, dichiarava di avere opere di sua mano, anche se si trattava di copie non autografe, così Luca Contile, nel suo *Ragionamento* (Pavia 1574) ascrisse all'amico aretino tutti i microritratti di Carlo V con le *Colonne d'Ercole*⁹²⁴, senza nemmeno curarsi di distinguere tra questa nostra medaglia e le monete con iconografia simile:

Né mi par di questa materia trattarne più a lungo, convenendomi di non tralasciare il moderno costume de' nostri tempi d'intorno all'uso delle medaglie, massimamente quelle di Carlo quinto Cesare e di Filippo catolico Re di Spagna, fatte dalla rara Eccellenza del cavalier Lione, poco di sopra da me nominato, in alcune delle quali si vedano per reverso le due colonne, impresa del sudetto glorioso Carlo quinto, nell'altre, e massimamente nelle monete, ci si vede Giove col fulmine sopra l'Aquila di due teste⁹²⁵.

⁹²⁰ Toderi e Vannel 2000, I, p. 56, n. 83.

⁹²¹ Sul rovescio per la versione in bronzo, spesso ricondotto erroneamente a un "conio delle medaglie con il toso", menzionato in una lettera d'accompagnamento inviata da Leone Leoni a Monsignor de Granvelle il 14 agosto 1555 (APM, II-2271, c. 98r, in Plon 1887, p. 370, n. 39), cfr. *infra*, cap. II.3.

⁹²² Cfr. in proposito la minuta di una lettera del prelato del 1551 pubblicata in Plon 1887, p. 365. A tale riguardo non è indifferente il fatto che il ministro avesse allestito una fonderia nella propria dimora di Bruxelles, ultimata nel 1555 (cfr. Smolderen 1996, pp. 19 sgg.). Per le fusioni e le riduzioni finora ricondotte allo Jonghelinck e realizzate a partire da medaglie di altri artisti, cfr. *ivi*, pp. 418-428, nn. F1-F14, e *infra*. Per un confronto epigrafico cfr. la riduzione di Jonghelinck con *Carlo V* (recto) e *Filippo II* (verso), pure derivata da medaglie di Leone Leoni (*ibidem*, p. 423, n. F10, tav. LXXXIX). La possibilità di improntare un esemplare unico della collezione di Carlo V non doveva essere concessa facilmente: il committente della medaglia non può dunque essere che un membro della famiglia imperiale o un alto dignitario.

⁹²³ La qualità modesta della traduzione in bronzo non è da ascrivere completamente all'artefice: il rilievo riprodotto meccanicamente nel recto era stato concepito per altri usi e non era destinato ad essere replicato.

⁹²⁴ Oltre alla traduzione in metallo dalla sardonice di New York, anche una rara versione delle riduzioni di Jonghelinck presenta tale impresa: cfr. Smolderen 1996, p. 418, n. F1.

⁹²⁵ Contile 1574, c. 26r. Del Contile e dei suoi rapporti con Leone Leoni abbiamo già parlato nel cap. I.1.

IX. Altre classi di ‘medaglia’ nella collezione di Maria

Rispetto alle medaglie che Carlo V tenne con sé nel 1556 per proprio uso particolare, quelle registrate dall’inventario spagnolo di Maria raffiguravano un numero assai più considerevole di effigi coronate: erano infatti rappresentati Massimiliano I (un ritratto del 1518 in piombo, quasi sicuramente quello di Giovanni Maria Pomedelli che lo associava al nipote Carlo)⁹²⁶, Ferdinando d’Aragona (una “efigie [...] encaxada en palo negro del tamaño de un real”)⁹²⁷, Alfonso V d’Aragona (una “medalla grande” di piombo, probabilmente *d’après* Pisanello o Cristoforo di Geremia)⁹²⁸, Margherita d’Asburgo (in argento dorato, con al rovescio la *Fortezza*)⁹²⁹, Filiberto di Savoia (forse il marito di Margherita Filiberto II) e la suocera Violante (al verso del precedente in un esemplare argenteo sopravvissuto)⁹³⁰.

È evidente in tale raccolta la volontà di illustrare le parentele influenti nella politica territoriale delle ultime generazioni; persino i titoli non ereditari come quello imperiale erano legittimati da ascendenti visivi fittizi come l’immagine in cera di un “enperador Federico” (forse connessa con quelle di Federico III attribuite a Gian Marco Cavalli e a Bertoldo di Giovanni)⁹³¹, o come un’“efigie de Luçio Setimion Pertinax de bronze” che, pur essendo solo un sesterzio in oricalco, dovette essere apprezzata soprattutto per la qualità, tanto da essere conservata a parte⁹³².

Laddove poi i tipi sono identificabili, la predominanza degli artisti italiani è indubbia, e ci parla di una connotazione antiquaria e italica ancora viva nella ricezione della medaglia.

Nell’assenza assoluta di ritratti di sangue non reale (persino di quelli raffigurati da Pompeo Leoni e Iacopo da Trezzo all’interno della corte), tra le medaglie di Maria spicca invece quella di un nemico di antica data, Francesco I di Francia, simile per ruolo alla medaglia “del Turco”, Solimano II, che Carlo conservava tra le proprie. Il medagliere rispecchiava insomma un canone ristretto, diverso da quello delle quadriere contemporanee e dalle sillogi di ritratti a stampa⁹³³.

⁹²⁶ Cano Cuesta 2005, p. 417-418, [n. 16]. L’effigie del Pomedelli è l’unica che rappresenti Massimiliano in età matura, e si data in genere tra il 1516 ed il 1519 (Hill 1930, I, p. 152, n. 601). La data del 1518 suggerita dall’inventariatore è quindi una preziosa precisazione.

⁹²⁷ Cano Cuesta 2005, p. 425, [n. 17]. Si tratta forse della medaglia di restituzione di Ferdinando V di Spagna (Armand 1883-87, II, p. 135, nn. 1-2).

⁹²⁸ Cano Cuesta 2005, p. 421, [n. 13]. Visto il formato grande, la medaglia va identificata tra i tipi seguenti: Hill 1930, I, p. 12, nn. 41-43 (Pisanello), o p. 196, n. 754 (Cristoforo di Geremia). Le repliche di medaglie pisanelliane avevano già avuto fortuna in Spagna tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento: cfr. Cano Cuesta 2005, p. 22; per la fortuna di Pisanello nei Paesi Bassi cfr. Middeldorf 1976 (2), pp. 36-44 (anche in Middeldorf 1977-81, III, pp. 63-67).

⁹²⁹ La medaglia è riprodotta in Welzel 2005, p. 109, n. 11.

⁹³⁰ Cano Cuesta 2005, p. 420, [nn. 8-9]. Come si desume da questo breve elenco, le opere collezionate da Maria non rispecchiavano in alcun modo una ricerca di uniformità materiale, e la qualità degli esemplari era quanto mai disparata: le “medaglie” quattrocentesche erano spesso in piombo, segno inequivocabile della loro seriorità.

⁹³¹ Cano Cuesta 2005, p. 421, [n. 11]. La medaglia di Cavalli è in Hill 1930, I, pp. 62-63, nn. 246-247: alle altre medaglie descritte dall’inventario essa si collegherebbe meglio sia per il suo significato dinastico, sia per la presenza di Massimiliano I (effigiato sul rovescio). Altre medaglie di Federico III sono attribuite a Bertoldo (Hill 1930, I, p. 239, n. 912). È però interessante notare che il tipo catalogato da Hill 1930, I, p. 293, nn. 1126-1127, è noto solo in fiacche copie seriori, e potrebbe essere tratto da un originale in cera.

⁹³² Cano Cuesta 2005, p. 421, [n. 10]. Cfr. *RIC*, IV, 1, pp. 9-12.

⁹³³ Cfr. p.e. il *Catalogus totius Aulae Caesariae per expeditionem adversus inobedientes* di Nicola Mamerano (Colonia 1550), nelle quali le effigi asburgiche erano affiancate da quelle “omnium [...] principum, comitum, baronum, statuum, ordinumque Imperii et extra Imperium cum suis consiliariis et nobilibus ibidem incomitiis anno 1547 et 1548 praesentium”. Il volume era presente nella biblioteca particolare di Filippo II forse già dalla sua pubblicazione, ma in ogni caso prima del 1567: Gonzalo Sánchez-Molero 1998, p. 548, n. 914.

Ulteriore risalto a tale severa scelta di decoro proveniva dalle numerosissime monete romane, repubblicane e imperiali. La classe prevalente tra i microritratti non era infatti quella delle medaglie moderne: monete di provenienza varia erano raggruppate in tavolette che ne dovevano evidenziare le varianti tipologiche e la ristretta *imagerie* celebrativa. Nulla più di questo modo di disporre (che non era limitato ai soli esemplari pregevoli) doveva contribuire a formare una sensibilità formale e iconografica al repertorio: grazie ad esso Maria poteva riconoscere il volto di un eroe antico in un monumento, apprendere in che occasioni venivano utilizzate determinate allegorie, apprezzare un taglio all'antica in una medaglia. Per una committente che non era mai stata a Roma, la nozione delle pose, dei vestiari e delle decorazioni all'antica dipendeva infatti quasi esclusivamente dai rovesci delle monete (che erano anche alla base del programma del giardino allestito da Maria a Binche)⁹³⁴.

La lettura dei reperti numismatici era inoltre facilitata da didascalie su carta, e l'ordinamento dei ritratti, che seguiva le classi adottate per suddividere gli uomini illustri, comprendeva non solo consoli ed imperatori, ma anche "donne romane"⁹³⁵. Importa infine notare che al momento dell'invio da Vienna nel 1550, una parte che crediamo cospicua di questo monetiere era corredata da due inventari, uno topografico, che rispecchiava la disposizione nelle tavolette; l'altro cronologico, composto per facilitare l'associazione dei reperti numismatici con gli eventi che il tipo illustrava⁹³⁶.

Un ruolo importante era affidato anche ai cammei antichi e moderni (*agatas*), che conciliavano il loro tradizionale ruolo di *regalia* e talismani con quello di immagini dall'alta qualità figurativa. Pur nella dispersione completa della collezione glittica dei sovrani spagnoli, non è difficile comprendere cosa gli Asburgo dessero in lavoro a Pompeo Leoni e a Iacopo da Trezzo nei loro primi anni spagnoli⁹³⁷. La sostanziale affinità tra medaglie di lusso e gemme emerge ad ogni passo dell'inventario: non solo i due tipi di manufatto venivano conservati nella medesima maniera, ma tra essi l'impaginazione monetale ed il formato ovale o circolare erano talmente preponderanti da autorizzare l'uso del termine "medalla" anche per supporti non metallici e per immagini di finalità non celebrative (come i cammei con centauri)⁹³⁸.

Nella collezione del 1558 non mancavano infine "monedas" moderne, alcune delle quali avevano una funzione illustrativa e ideologica simile alle sequenze dinastiche: è il caso di un nominale argenteo proveniente da Münster e conservato a mo' di trofeo perché "era de unos erejes", cioè di eretici protestanti⁹³⁹, ma anche delle monete borgognone, dei *reales*

⁹³⁴ Il concetto sarà sviluppato in un intervento di prossima pubblicazione (Cupperi c.s. (3)). In questa sede basterà ricordare che nella Reggia di Binche l'utilizzo di un'allegoria fluviale come il *Nilo* (1552) in chiave imperialista e celebrativa sarebbe impensabile senza che la committente (e non solo il programmatista) avesse nozione del linguaggio monetale e delle sue raffinate possibilità comunicative. All'interno della collezione inventariata nel 1558 i microritratti antichi e quelli moderni erano posti in contiguità perché si intendeva sottolineare la loro continuità di linguaggio e la comune valenza commemorativa, piuttosto che la discontinuità di funzioni su cui oggi ci soffermiamo.

⁹³⁵ Cano Cuesta 2005, p. 419, [n. 19]. Al n. [2] si dice esplicitamente che i pezzi, di soggetto vario, erano contrassegnati da didascalie aggiuntive.

⁹³⁶ Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, p. 391.

⁹³⁷ Gonzalo Sánchez-Molero 2005, I, p. 397, rende noti pagamenti per medaglie e cammei effettuati nel 1557 a favore di un Gonzalo de Churrua e di un Pandolfo Gonzalo non altrimenti noti; ma è opportuno ricordare che, secondo le parole di Leone Leoni, anche il figlio Pompeo in quello stesso anno "stava in Vagliadolido molto privato de la Reina, et andava servendo quei signori e signore con accuranza" (lettera a Granvelle del 29 giugno 1557, in Plon 1887, p. 380, n. 62).

⁹³⁸ Nell'inventario della collezione di Maria la denominazione di "medalla" è talora estesa anche a oggetti che non presentano ritratti su una faccia: poche placchette circolari di tema devozionale e numerosi cammei mitologici.

⁹³⁹ Cano Cuesta 2005, p. 420, [n. 5].

castigliani e di alcune emissioni antiche riunite in una tavoletta speciale contrassegnata “numis(mata) Gre(cae) S(iculae?) et Afri(cana)e” e diretta a documentare in chiave imperialista le monetazioni provinciali romane nel Mediterraneo⁹⁴⁰.

Alcune monete moderne della raccolta erano sicuramente emissioni auree o argenteo speciali⁹⁴¹: il pensiero corre a opere eccezionali come i doppi aurei milanesi di Leoni, il cui potenziale valore di scambio si esauriva presto per effetto della tesaurizzazione, dell'apprezzamento formale e della densa funzione celebrativa.

Tipica collezione della metà del secolo XVI, il medagliere di Maria manifestava infine la propria preziosità non soltanto attraverso il pregio dei materiali lapidei, ma anche attraverso il colore, che era presente sia negli smalti delle montature alla milanese, sia nelle policromature dei materiali più vili (per esempio il piombo del ritratto di Massimiliano I). L'ordinamento dell'inventario rivela che nel medagliere di Maria la distinzione in classi materiali, propugnata dai numismatici e attestata già nella collezione di Pietro Bembo, era però tutt'altro che scomparsa: le medaglie e le monete in oro, spesso di qualità artistica superiore, erano isolate dalle altre, mentre i tipi di formato maggiore trovavano spazio in cofanetti di noce, legno laccato o avorio⁹⁴².

X. Fortuna delle medaglie caroline: il caso di Filippo II

Sebbene l'inventario in morte di Filippo II (1598) rifletta un'attività collezionistica sviluppatasi oltre i termini cronologici di questa dissertazione, al suo interno il numero dei medaglioni moderni riconducibili agli artisti qui studiati è tale da meritare almeno un accenno: esso conferma infatti sia la valenza dinastica e la trasmissione ereditaria dei tipi di modulo maggiore, sia il consolidamento della posizione assunta dalla medaglistica italiana presso la monarchia asburgica.

Dopo avere attinto alle medaglie appartenute a Carlo V e a Maria d'Ungheria, il reperimento di nuovi pezzi da parte del nuovo sovrano (complementare al mecenatismo che egli esercitò a Madrid nei confronti di ritrattisti come Pompeo Leoni, Iacopo da Trezzo e Giovampaolo Poggini) fu condotto su due binari⁹⁴³. Da un lato, la collezione del sovrano incorporò in blocco altre raccolte preesistenti (il legato di Diego Hurtado de Mendoza, che comprendeva numerosi monete antiche provenienti da Roma e Venezia, e un medagliere già appartenuto al vescovado di Cadice)⁹⁴⁴; dall'altro, la collezione numismatica vincolata alla Corona attraverso l'istituzione della Biblioteca Real del Escorial si arricchì inglobando il tesoro carolino depositato alla fortezza di Simancas e incoraggiando lasciti di prestigio come quelli Antonio Agustín e Benito Arias Montano⁹⁴⁵.

Del fondo numismatico donato dal Re al monastero e proveniente dalla sua collezione particolare conosciamo però soltanto i registri delle accessioni tra il 1571 ed il 1598, tra le quali figurano poche medaglie contemporanee: “un retrato de medio relieve del Rey nuestro señor, de plomo, con un garavatllo de plata pesuto en una guarnición de évano en

⁹⁴⁰ Cano Cuesta 2005, p. 419, [n. 1].

⁹⁴¹ Cfr. p.e. le monete inventariate in Cano Cuesta 2005, p. 420, [nn. 6-7].

⁹⁴² Sulla collezione numismatica di Pietro Bembo cfr. *supra*, nota 17.

⁹⁴³ Per un pezzo della collezione di Filippo II la provenienza da quella di Maria è pressoché certa: si tratta del ritrattino “de papelón” di Massimiliano d'Asburgo, datato 1529 (Sánchez Cantón 1956-59, II, p. 176, n. 3558).

⁹⁴⁴ Sánchez Cantón 1956-59, I, pp. XIX-XXV. Pérez de Tudela 2000, p. 256, nota 2, ricorda anche le monete antiche di Antonio de Cardona, donate al giovane Filippo e trasmesse da questi al compagno di studi (e futuro numismatico) Martín de Aragón.

⁹⁴⁵ García de la Fuente 1935, pp. 6-8 e 282-283. Come già durante l'educazione di Filippo, il ruolo diretto ed indiretto degli umanisti di corte si accentuò, e dalla dichiarazione della provenienza di molti pezzi traspare anche un ordinamento più rispettoso dei nuclei collezionistici originari.

redondo”, “un retrato de latón dorado del papa Pio V” e un “otro retrato, en redondo, del cardenal Espinosa, de latón dorado, todos de medio relieve”, quest’ultimo identificabile con l’opera di Iacopo da Trezzo⁹⁴⁶. Tra le medaglie più antiche spicca per valore storico quella quattrocentesca dell’imperatore Eraclio, che era accompagnata da “un papel che declara la historia del dicho Emperador”, relativa alla restituzione alla Chiesa di Gerusalemme delle reliquie della Santa Croce⁹⁴⁷.

Al contrario, nella collezione personale di Filippo (depositata presso il guardagioie dell’Alcázar di Madrid Antonio Voto e affidata a Hernando de Espejo nel 1607) i ritratti metallici recenti abbondavano, e l’iconografia di due generazioni di reali spagnoli era caratterizzata dalla rappresentanza schiacciante dei medaglisti italiani e, tra essi, di quelli milanesi⁹⁴⁸. Accanto al medagliere di noce già a Yuste (n. 3544) figuravano infatti la medaglia di Isabella pagata a Leoni 160 scudi (n. 3548), quella di Filippo con “en el reverso tre figuras de cincel”, cioè Ercole, *Voluptas* e *Virtus* “cesellate” a freddo (n. 3549), ed altri esemplari aurei dei ritratti di Maria Tudor e Maria di Boemia fusi e rifiniti da Iacopo da Trezzo, che come inventariatore si attribuì anche un cammeo di Filippo rappresentato “del pecho arriba, el rostro de camapheo blanco y los demás pardo” (n. 3546), forse identificabile con quello oggi al Castello di Windsor⁹⁴⁹. Non mancavano repliche povere di ritratti leoniani, come un “retrato de medio relieve de yeso de Andrea Doria” (n. 3565), e una serie di coni e punzoni per lettere e figure già appartenuti a Giovampaolo Poggini, uno dei quali rappresentava Filippo “con su pecho”⁹⁵⁰. La collezione di Hurtado de Mendoza contribuì inoltre ad accrescere la presenza di medaglie italiane importanti, come quelle di Pietro Bembo e Antoine Perrenot, non meglio identificabili (nn. 3572 e 3578), e due medaglie di Giovanna di Portogallo in piombo (nn. 3580 e 3582), tra le quali era forse anche la rara versione che raffigurava la principessa vedova⁹⁵¹.

Tra il medagliere del Re e quello della Corona si stabilì dunque una divisione di compiti netta: al secondo furono affidati compiti di illustrazione storico-enciclopedica, mentre al primo furono riservati i medaglioni di interesse dinastico.

Un secondo dato di interesse è che medaglioni e cammei si affermarono come classi distinte sia dalle monete antiche e moderne, sia dalle medaglie di piccolo formato, confluendo in una categoria specifica denominata un po’ ambigualmente “retratos de medio relieve de oro, plata y metal”. La specializzazione dei generi avviata in Italia e a Milano sotto Carlo V e durante i suoi viaggi era giunta alla sua piena maturazione.

⁹⁴⁶ Zarco Cuevas 1930, pp. 201-202, nn. 1574, 1577 e 1578 (risalenti tutte alla consegna del 1576-77). La medaglia n. 1578 è da identificare con il tipo in Toderi e Vannel 2000, I, p. 64, n. 109 (cfr. anche *supra*, cap. I.2). La menzione dei tre microritratti è sfuggita a García de la Fuente 1935, pp. 273-274, che di questi registri pubblicati ha stilato un regesto dedicato alle medaglie.

⁹⁴⁷ Zarco Cuevas 1930, p. 202, n. 1579 (consegna del 1597-98); García de la Fuente 1935, p. 273, n. 1579. Visto il carattere monastico della biblioteca, non mancavano medaglie religiose (di Cristo, San Pietro e san Ermenegildo: Zarco Cuevas 1930, p. 202, nn. 1575, 1576, 1580; ma cfr. anche p. 232, n. 1744: “treyntra y çinco medallas y historias de medio relieve, de bronce y plomo, medianas, y otras treze de alcrebite”, per le quali non è possibile stabilire se si trattasse di ritratti). Sulla medaglia di Eraclio cfr. Hill 1930, pp. 35-37, e tav. III.

⁹⁴⁸ Sánchez Cantón 1956-59, II, pp. 173-178.

⁹⁴⁹ King 1872, I, p. 426; Fortnum 1876, p. 22, n. 266, tav. IV; Babelon 1922, pp. 241-242 (raccolle la menzione inventariale senza identificazioni); Kris 1929, II, tav. 79, fig. 324 (cammeo su onice orientale a tre strati chiaro, bianco opaco e marrone, ovale) Cfr. qui il cap. I.2.

⁹⁵⁰ Sánchez Cantón 1956-59, I, pp. 192-193, nn. 3719-30.

⁹⁵¹ Sánchez Cantón 1956-59, II, pp. 178-179. Sulle medaglie del cardinal Bembo, modellate da artisti come Valerio Belli, Alfonso Lombardi, Benvenuto Cellini, Leone Leoni, “TP” ed un anonimo veneto, cfr. ora Gasparotto 1996; per quelle di Antoine Perrenot, realizzate dai due Leoni, da Jacques Jonghelinck, Giovanni Vincenzo Meloni e Giacomo Campagni, cfr. Smolderen 2000 e *infra*, cap. II.3; per le medaglie di Giovanna di Portogallo, realizzate Iacopo da Trezzo, cfr. *supra*, cap. I.2.

Tra le medagliette, catalogate sotto “antiguallas y monedas”, ne figuravano invece “una de oro, [que] es del emperador Carlos V, junto con el rey de Romanos su hermano [*scil.* Ferdinando], de hoja vaciada y la otra del emperador Maximiliano y su mujer” stimate rispettivamente sette e settanta reali (n. 3510)⁹⁵²: gli abbinamenti iconografici fanno supporre che si trattasse di riduzioni o ibridi derivati dalle medaglie di Leone e Iacopo già nel corso del Cinquecento, o di una delle due medaglie fuse da Abbondio entro il 1576⁹⁵³. In questo secondo gruppo confluiscono anche le medaglie più datate e prive di interesse dinastico, come quella aurea con “el rostro del emperador don Carlos y en el reverso una Victoria de batalla, que pesa 17 castellanos (78,2 grammi)” (n. 3516), nella quale piacerebbe poter riconoscere una delle medaglie con la battaglia di Pavia attribuite a Giovanni Bernardi⁹⁵⁴. Importante anche la presenza di “honze monedas, las tres de oro y las ocho de plata, de las que se echaban en Flandes, quando su Magestad entró [en el] año de mill quinientos y quarenta y nueve, una mayor de las otras” (n. 3533). Notiamo infine che le quattro medagliette e le undici monete legate a emissioni speciali provenivano tutte dal legato di Hurtado de Mendoza: il dato è estremamente significativo, perché mostra come il collezionismo regio si rivolgesse sempre più a medaglioni approntati appositamente, tendendo in genere ad ignorare (salvo nel caso di lasciti così prestigiosi) le medaglie d’apparato.

⁹⁵² Sánchez Cantón 1956-59, II, pp. 166-173. Si noti invece che la rubrica *Cargo de las medallas de camafeo, ágatas, cadenillas, cintillos, tejillos* [una sorta di cintura femminile a treccia] y *otras piezas de oro y plata para gorras y sombreros* (I, p. 232, n. 1965; II, pp. 421-425, nn. 4925, 4956-62, 5359-81) include solo le pietre (di soggetto per lo più mitologico o religioso) da portare come *einseigne* o *badge*: nell’inventario di Filippo esiste una distinzione funzionale che è anche iconografica e tipologica.

⁹⁵³ Cfr. risp. Toderi e Vannel 2000, I, p. 71, nn. 130-131 (il recto è tratto dalla medaglia leoniana di Massimiliano, il verso da quella trezziana di Maria d’Asburgo); e I, p. 163, n. 433 e 452.

⁹⁵⁴ Bernhart 1919, p. 74, nn. 159-160.

Cap. II.3. “Che si diletta de questa virtù”: Antoine Perrenot de Granvelle, collezionista di medaglie e regista delle commissioni ritrattistiche degli Asburgo

Nella fortuna cinquecentesca delle medaglie non è sempre agevole determinare in che misura le ragioni di un collezionista dipendano da conformismo, velleità sontuarie o interessi strumentali, e quando invece la scelta di un artista o di un'opera d'arte muovano anche da un apprezzamento formale, oltre che dal riconoscimento della validità commemorativa dell'effigie. Per questo la figura di Antoine Perrenot, ministro cesareo e vescovo d'Arras (Besançon, 1517 - Madrid, 1586) riveste un'importanza eccezionale nel contesto della storia della medaglia in Lombardia: la sua committenza a distanza ed il suo carteggio, noto in parte già a Plon (1887), permettono non solo di documentare il profilo di questo mecenate ed intermediario, ma anche di illustrarne gli interessi ed il ruolo centrale nella promozione europea della medaglistica milanese⁹⁵⁵.

I. Agenti italiani e interessi antiquari

Personaggio di nobilitazione recente e di fresca ordinazione episcopale – ma legato ad un'area, quella borgognona, che conosceva precedenti notevoli in fatto di mecenatismo signorile e vescovile, come provano a Liegi la figura di Erard de la Marck e a Besançon quella di Ferry Carondelet⁹⁵⁶ – Antoine Perrenot va considerato “uno dei più significativi collezionisti privati francesi”, o meglio francofoni, “del XVI secolo” (Schlosser)⁹⁵⁷. In una lettera d'accompagnamento inedita per il dono di alcune monete antiche inviate da Milano, Giovangiaco Salviatorino fornisce un'interessante chiave di lettura sull'alto decoro ricercato dal Perrenot:

Giudico il dono veramente di puoco o nullo valore, ma però di qualche convenienza alla grandezza dell'animo et grado che tiene, sì per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prendere, sì che, per esser sempre e meritamente [*sic*] in li primi negotii dell'Imperio, a Lei se non cose d'Imperadori ponno degnamente convenire⁹⁵⁸.

Episodi come l'invio di ritratti medicei commissionati ad Agnolo Bronzino attraverso i Duchi di Firenze (1549-50)⁹⁵⁹, o la fornitura di stoffe pregiate facilitata al prelado da

⁹⁵⁵ Sulla biografia di Antoine Perrenot cfr. Van Durme 1957 e Van Durme 2000, pp. 11-81 (con ampia bibliografia). Il vastissimo carteggio del prelado è pubblicato solo parzialmente: cfr. Pouillet e Piot 1877-96; Weiss 1841-52; Zarco Del Valle 1870, pp. 450-453; Nollac 1884 (2), pp. 247-276; Plon 1887, pp. 353-386; *Documentos*, in *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, s. III, IX, 1905, pp. 138-141, nn. III-VIII, e pp. 273-280, nn. IV-IX; Vázquez e Rose 1935, pp. 268-283; Van Durme 1950, pp. 324-331; Lejour 1971, pp. 183-188; D'Amico 1996, pp. 191-224; Bouza Álvarez 1998, pp. 72-75; Pérez de Tudela 2000; Cupperi 2004 (2); Cupperi c.s. (1).

⁹⁵⁶ Su Erard de la Marck cfr. Collon-Gevaert 1975, pp. 25-42; su Ferry Carondelet, fratello del consigliere privato imperiale monsignor Jean Carondelet, cfr. da ultimo Bartolini 1993, pp. 53-58.

⁹⁵⁷ Schlosser 1974 (1908), p. 184, nota 235.

⁹⁵⁸ BPM, ms. II-2269, cc. 141r-142v (lettera del 26 marzo 1552).

⁹⁵⁹ La *Deposizione* di Bronzino già a Palazzo Vecchio fu inviata in dono da Cosimo I al padre di Antoine, Nicolas, nel 1545: già destinato alla cappella di famiglia all'Église des Carmes di Besançon, il dipinto è oggi al Musée des Beaux-Arts di Besançon. La letteratura primaria sul pittore ignora invece le repliche di ritratti medicei qui menzionate, che andranno identificate tra le numerose tuttora esistenti.

Cosimo I nel 1548 (perché “se gli deve, et meritamente, per il suo censo”) mostrano che a partire dalla fine degli anni quaranta Antoine, figliolo del guardasigilli cesareo Nicolas Perrenot, si era affermato prepotentemente sullo scenario politico italiano: il collezionismo d’opere d’arte e antichità già coltivato dal padre aveva offerto al giovane Granvelle un canale per stringere rapporti diplomatici e assimilarsi agli *standard* culturali della corte asburgica in vista della posizione che il genitore gli preparava tra gli alti ranghi dell’amministrazione asburgica⁹⁶⁰.

Antoine Perrenot si era formato *in utroque iure* e teologia tra Parigi (1527-28), Padova (1530?, 1536-1538) e Lovanio (1528-29, 1531-36), toccando ambienti in cui la scienza giuridica era andata improntandosi ad una solida attenzione antiquaria⁹⁶¹. Tra il 1537 ed il 1548, ad esempio, il giovane Granvelle scambiò alcune lettere con Andrea Alciati, che in quegli anni ricorreva alla documentazione epigrafica per chiarire problemi di storia istituzionale e stilare *eulogia* di *cives Romani*⁹⁶². A Padova, invece, lo studente francofono entrò nelle grazie dell’anziano Marco Mantova Benavides, che lo iniziò ai piaceri del collezionismo di ritratti, testimoni e illustrazioni della storia antica: nel 1541 il Perrenot, divenuto da poco Vescovo di Arras (1538) e primo segretario di Carlo V (1534), ricevette infatti dal suo anziano maestro dodici “effigies [...] Caesarum, imitatas ex antiquis [...] et industriosa manu effigiatas”⁹⁶³, in tutta probabilità repliche delle teste (cioè di calchi, copie libere dall’antico e invenzioni in stile anticheggiante) che costituivano la parte più celebre della collezione Mantova Benavides⁹⁶⁴.

A partire dalla fine del quinto decennio, contatti analoghi a quelli documentati dall’Archivio Mediceo del Principato tennero il Granvelle al corrente delle novità romane: un traffico regolare di donativi e acquisti alimentò la sua collezione antiquaria di monete, intagli in pietre dure, mappe, stampe di ricostruzione, vasi, busti antichi e calchi⁹⁶⁵. Il giovane segretario cesareo non fece mai mistero di gradire i frutti dell’arte scultorea, così segnata dal lascito classico anche nella produzione moderna: nel corso degli anni quaranta, attirando dotte lettere d’accompagnamento e bollettini sui frutti più appetibili degli scavi,

⁹⁶⁰ ASF, Mediceo del Principato, 1175, fasc. 4, c. 43r, lettera di Lorenzo Pagni a Pier Francesco Riccio del 21 dicembre 1549; Mediceo del Principato, 9, c. 536r (lettera di Cosimo I a Bernardo de’ Medici del 26 marzo 1548). Entrambe le lettere sono consultabili in www.medici.org.

⁹⁶¹ Antony 1984, pp. 37-57; Antony 1986, pp. 79-121.

⁹⁶² Il Perrenot riconobbe il magistero dell’Alciati – in termini molto generici – con una lettera del 1548 al giureconsulto milanese (Antony 1986, p. 98, nota 81), ma l’ipotesi secondo cui egli ne avrebbe seguito anche le lezioni (*ibidem*, p. 98) si rivela del tutto fuorviante: gli anni in cui un eventuale soggiorno bolognese del Granvelle potrebbe collocarsi (1530-31) erano stati spesi dal docente lombardo a Bourges: solo nel 1537, quando iniziò il suo carteggio con il futuro prelato, l’Alciati si spostò da una Pavia già asburgica a Bologna (cfr. Roberto Abbondanza, *Alciato (Alciati), Andrea*, in *DBI*, II, 1960, pp. 72-73).

Gli interessi epigrafici dell’Alciati sono documentati dai suoi *Rerum patriae libri IIII*, databili ai primi decenni del secolo XVI, ma pubblicati postumi a Milano nel 1625; negli anni del soggiorno padovano di Granvelle, il Veneto conobbe però anche una significativa circolazione di testi riguardanti l’antiquaria lombarda: è del 1538 la pubblicazione, a Venezia, delle opere topografiche di Marcantonio Michiel e di Francesco Bellafini, unite nel *De origine et temporibus urbis Bergomi liber*.

⁹⁶³ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. 1349, c. 102r-v. Cfr. Favaretto 1972, p. 27, nota 68.

⁹⁶⁴ Favaretto 1993, pp. 65-71 (con bibliografia precedente).

⁹⁶⁵ Granvelle ricevette dall’ambasciatore Diego Hurtado de Mendoza diversi manufatti antichi, tra cui una corniola, monete (Vázquez e Selden Rose 1935, pp. 280-283) ed alcuni disegni d’iscrizioni etrusche. La sua raccolta di grafica comprendeva anche disegni di medaglie eseguiti da Antoine Morillon (cfr. la lettera di don Diego a Granvelle del 23 maggio 1548, in González Palencia e Mele 1941-43, III, p. 474, app. CXVIII), e stampe di restituzione, che il monsignore faceva acquistare dal maestro delle poste Ruggero de Tassis (cfr. in proposito Cupperi c.s. (1)). Sul ritratto dell’amata di Diego Hurtado de Mendoza dipinto da Tiziano Vecellio compose un sonetto Pietro Aretino (lo si veda con il commento di Federica Pich, in Bolzoni 2008, pp. 174-176).

egli accumulò competenze che avrebbero orientato in modo decisivo le scelte delle corti imperiali borgognone.

Anche i segretari che affiancarono Granvelle furono spesso degli antiquari: tra le figure di maggior rilievo ricorderemo Antoine Morillon (1520 ca. - 1556) e Stephan Pigge (1520-1604), le cui esperienze in Italia contribuirono a soddisfare le curiosità del prelato. Mentre si dedicava ai suoi studi epigrafici (1547 e 1548-53 ca.), Morillon realizzò in particolare una serie di medaglie di restituzione (*Seneca, Socrate, Teofrasto, Aristotele*) che il suo protettore dovette conoscere, e che attestano i precoci interessi del Vescovo di Arras per la medaglia moderna⁹⁶⁶.

II. Collezionismo di medaglie

Purtroppo, la documentazione sui beni mobili posseduti dalla famiglia Perrenot, come spesso avviene, non registra analiticamente oggetti d'arte minuti come le medaglie. Per giunta, l'unico inventario noto delle raccolte già appartenute ad Antoine (1608), oltre ad essere posteriore di circa un ventennio alla morte del prelato, riflette una situazione patrimoniale drasticamente depauperata: l'elenco riguarda infatti il solo palazzo di Besançon, mentre sappiamo che una buona parte delle medaglie appartenute al Monsignore, custodite un tempo nel suo studiolo di Bruxelles, andò perduta nel 1566 durante i saccheggi che segnarono la rivolta della popolazione brabantina contro gli Asburgo. Solo il vasto carteggio del Perrenot, poi falcidiato dalle vendite e smembrato tra decine di sedi europee, restituisce un quadro meno parziale dell'interesse che egli nutrì per i ritratti metallici italiani, giungendo a raccoglierne un numero cospicuo.

Un esempio di tale attività collezionistica ci è fornito da una lettera di Francesco Grasso, presidente del Magistrato delle Entrate di Milano (1548-63). Allo scopo di compiacere il prelato, nel 1556 il funzionario gli regalò alcune medaglie sforzesche, riferendone la paternità a Caradosso Foppa:

Mi sono capitate alle mani due medaglie, con le teste d'il duca Francesco Primo et d'il duca Ludovico suo figlio, l'uno avo, e l'altro padre d'il duca Francesco Secondo di felice memoria⁹⁶⁷, che fu l'ultimo Duca di Milano di casa sforzesca, fatte di mano di Caradosso artifice eccellentissimo, quale mando a vostra Signoria illustrissima et reverendissima con opinione che li possino piacere, perché sì como d'ogni altra cosa virtuosa, così anche di questa so che ne prende piacere et satisfattione, tanto più per esser opera di tanto famoso maestro⁹⁶⁸.

Un secondo episodio significativo ebbe luogo nel 1548, quando il Vescovo d'Arras, contattato da Leoni per discutere il progetto di una statua equestre a Carlo V, si vantò con lo scultore di possedere esemplari autografi delle medaglie che questi aveva coniato per Paolo III (1538), Andrea e Giannettino Doria (1541)⁹⁶⁹. Anche in questo caso le aspirazioni

⁹⁶⁶ Crawford 1998, pp. 93-110 (cfr. anche *Idem*, Madeleine de Winckel, *Morillon, Antoine*, in *DA*, XXII, 1998², p. 116). Immatricolato al *Collegium Trilingue* di Lovanio nel 1532, Antoine era figlio di Guy Morillon, funzionario imperiale, e fratello di Maximilien, che era stato a sua volta segretario di Granvelle.

Stephan Pigge, nel suo *Themis dea seu de lege divina Stephani Pighii Campensis ad ampliss. Antonium Perrenotum Cardinalem Granvellanum, item Mythologia eiusdem in quatuor anni partes, ab auctore recognita* (Antwerpiae, ex officina Christophori Plantini 1658, p. 96), inscena una conversazione romana con Rodolfo Pio da Carpi in cui si menzionano tra gli altri busti ritenuti di Socrate, Aristotele e Teofrasto, che potrebbero essere le fonti visive per le medaglie del Morillon; sui rapporti tra il Perrenot e la cerchia romana di Rodolfo Pio da Carpi cfr. Franzoni 1992, pp. 66-69.

⁹⁶⁷ Le due medaglie sono quasi certamente da identificarsi con quelle tradizionalmente ascritte al Caradosso, sebbene per tale attribuzione sia mancato sinora qualsiasi riscontro documentario: cfr. Hill 1930, I, p. 190, nn. 653-654. Gli eventi commemorati dai rovesci risalgono rispettivamente al 1450 e al 1488.

⁹⁶⁸ Lettera del 10 febbraio 1556: cfr. qui l'app. II, n. 11.

⁹⁶⁹ Lettera di Granvelle a Leoni del 1548, pubblicata in Plon 1887, p. 353, n. 1.

collezionistiche del Perrenot erano state assecondate dai suoi contatti nel Ducato lombardo, dove risultò particolarmente preziosa l'opera d'agente svolta da un suo segretario particolare residente a Milano, Antonio Patanella. Nel 1547 era stato infatti il Patanella a inviare esemplari delle medaglie di Carlo V (1543) e Andrea Doria (1541) al prelato, che tanto "si diletta di questa virtù"⁹⁷⁰.

Nel 1548 monsignor de Granvelle chiese inoltre a Leoni di fornirgli repliche degli altri microritratti metallici prodotti nel corso della sua carriera e di inviargli un nuovo esemplare della medaglia di Maria d'Aragona, della quale il prelato possedeva una copia fiacca. Egli mostrava insomma un'attenzione specifica per l'artista, oltre che per le personalità filoasburgiche ritratte dall'aretino: se infatti nel 1551 il Vescovo di Arras accettò persino il dono della medaglia in piombo della "bella e lasciva" prostituta con la quale Leoni aveva dato scandalo, pare lecito desumere che agli occhi del Vescovo di Arras la qualità artistica dei ritratti realizzati dal suo protetto li rendesse appetibili anche quando egli non nutriva alcuna interesse per l'effigiato. Una simile circostanza, ancora rara nei medaglieri cinquecenteschi, merita di essere sottolineata, perché di norma nelle raccolte d'arte di Carlo e Maria d'Asburgo e dei loro servitori il possesso di un microritratto metallico visualizzava un legame sociale con la persona ritratta⁹⁷¹.

Rispetto a quelle raccolte – caratterizzate anche dalla presenza di supporti non metallici, dalla qualità difforme degli esemplari e non di rado dall'estemporaneità delle acquisizioni – la collezione di Granvelle appare costruita con una regia attenta all'autore di ciascun tipo, al completamento dei raggruppamenti (che coprivano comunque una gamma più ampia di classi ritrattistiche) e all'uniformità materiale e qualitativa degli esemplari metallici. A tale scopo le iniziative del prelato contemperavano spesso la commissione di repliche alla richiesta di doni specifici.

III. Iconografia medaglistica di Antoine Perrenot de Granvelle

1. Gebel, Neufahrer, Deschler (1541-48)

Almeno a partire dal 1540 gli uffici di ministro imperiale avevano garantito a monsignor de Granvelle i servigi dei principali medaglisti attivi nell'area germanica meridionale. Nel 1541 la sua ordinazione episcopale era stata celebrata da Matthes Gebel con un'effigie dal vero, realizzata verisimilmente durante la dieta di Ratisbona. Poco dopo, intorno al 1542, aveva visto la luce una medaglia granvellana di Ludwig Neufahrer, fusa forse in coincidenza con quella di Carlo V siglata dallo stesso autore⁹⁷². I due artisti oltralpini proponevano in quel decennio un'apertura verso le formule, più concise e ritmiche, della ritrattistica italiana: Gebel seguiva da diversi anni gli sviluppi della microplastica emiliana,

⁹⁷⁰ Lettera di Patanella del 1 maggio 1547, in Plon 1887, p. 254, n. 3. Nel 1556 fu invece la volta di quattro monete antiche, due d'oro e due d'argento, ritrovate durante l'ampliamento dell'abitazione del Patanella stesso presso Santa Maria della Scala, che si trovava a pochi isolati dal Palazzo di Leone Leoni in via Aretina: lettera di Patanella del 7 aprile 1556, in APM, ms. II-2307, s. n. Nel 1551 sarebbe stata la stessa città di Milano a donare al Perrenot due vasi d'argento dorato per richiederne la "protectione" a corte: cfr. Chabod 1961 (1957), p. 425.

⁹⁷¹ Nel 1551 monsignor de Granvelle richiese allo scultore aretino anche alcune repliche in argento delle medaglie di Ferdinando e Massimiliano d'Asburgo (Plon 1887, p. 366, n. 32, e p. 368, n. 36). Sulla medaglia di Maria d'Aragona si veda l'identificazione proposta nel cap. I.1; sulla medaglia della prostituta cfr. la lettera s.d. di Leoni in Plon 1887, p. 366, n. 31.

⁹⁷² La medaglia, siglata "LN", si trova ancora ascritta erroneamente a Leone Leoni nella mostra del 1994 (Cano Cuesta 1994, p. 175, n. 31).

a lui più affine rispetto a quella in voga a Milano, mentre Neufahrer non disdegnava di adottare per le proprie opere le innovazioni introdotte da Leoni nel taglio del busto⁹⁷³.

Un terzo esponente di questa frontiera linguistica tra l'Italia e l'Impero germanico, Joachim Deschler, ritrasse il Perrenot ad Augusta nel 1548, dove forse sfruttò le sedute di posa concesse a Tiziano nello stesso anno⁹⁷⁴: a questa data lo scultore aveva già assimilato le innovazioni del Cellini francese, facendone il proprio distintivo a nord delle Alpi. Dello stesso giro d'anni è una medaglia in cui Deschler ritrasse nel recto il busto di Carlo V e nel rovescio la figura del principe Filippo a cavallo: probabilmente l'opera risale al viaggio dell'infante nel nord Europa del 1549, o è di poco successiva⁹⁷⁵.

2. Primi contatti con i medaglisti milanesi (1543-47)

Se le relazioni di Granvelle con i medaglisti tedeschi furono condizionate e favorite dalle occasioni create dal suo ministero, anche sul fronte italiano il Vescovo di Arras distribuì inizialmente le proprie iniziative secondo il calendario dei viaggi di Carlo V. Nel contesto della fortuna europea della medaglia italiana, bisognerà in futuro ricordarsi non sottovalutare questa circostanza, che dimostra una volta di più quanto gli effetti indiretti delle visite imperiali in Italia (1530-43) fossero ampi.

Durante uno di questi viaggi, nel 1542-43, il Perrenot fece conoscenza con Leoni, giunto a Busseto insieme ai segretari di Alfonso II d'Avalos⁹⁷⁶. Sicuramente il segretario imperiale ebbe modo di vedere le medaglie cesaree realizzate da Leoni in quest'occasione e nel 1541, giacché negli anni successivi avrebbe ricordato con entusiasmo questo primo incontro⁹⁷⁷.

Alla base dell'apprezzamento particolare che Granvelle dimostrava a Leoni erano probabilmente ragioni molteplici: accanto all'indefessa promozione di cui il medaglista era oggetto da parte di Pietro Aretino e dello stesso Avalos, contarono senz'altro il prestigio dei microritratti papali conati nel 1538 e il fatto che Leoni fosse disponibile alle committenze degli imperiali, in quanto salariato della Zecca milanese e ritrattista cesareo.

È però difficile rinunciare all'idea che un committente orientato dalla conoscenza diretta della glittica e delle monete antiche, come Antoine Perrenot, non cogliesse nei ritratti leoniani quella componente antiquaria che li differenziava così nettamente da quelli di altri scultori toscani e milanesi⁹⁷⁸.

⁹⁷³ Sui modelli italiani di Gebel cfr. Cupperi 2002 (2), p. 69, nota 29. Mancini 2001, p. 175, ipotizza discutibilmente che la medaglia di Gebel del 1530 alluda all'incoronazione bolognese: a nostro avviso, si tratta invece di un riferimento alla pace di Barcellona (1529), formulato in occasione della Dieta imperiale dell'anno seguente.

⁹⁷⁴ Per la medaglia granvellana di Deschler cfr. Smolderen 2000, p. 297, n. III.

⁹⁷⁵ Per l'attribuzione a Joachim Deschler della medaglia con Carlo V e Filippo II cfr. Cupperi 2002 (2), p. 58.

⁹⁷⁶ Su questo episodio cfr. *supra*, cap. I.1. La prima lettera a Leoni da parte di monsignor de Granvelle, vescovo di Arras e all'epoca già collaboratore del padre, Guardasigilli dell'Imperatore, è databile al novembre 1548 (cfr. *supra*). Il testo allude a precedenti incontri con il medaglista, che Plon (1887, p. 4) e la bibliografia successiva hanno fatto risalire al 1537, quando Antoine Perrenot conduceva l'ultimo anno dei suoi studi universitari a Padova. In realtà, la lettera di Leoni a Pietro Aretino dell'aprile 1537, su cui si basa l'ipotesi del suo soggiorno a Padova, proviene invece da Urbino, ed una scorsa alla biografia del mecenate prova facilmente che l'occasione in cui conobbe Leoni ("l'ultima volta che fu in Italia") risale al 1543. Anche prescindendo dalla sua presenza a Trento a partire dal 1542, infatti, Granvelle fu a Roma e a Lucca dal settembre 1541 (al seguito dell'Imperatore) all'anno successivo (durante il quale si trattene nella Penisola per i preparativi del Concilio), ma dal marzo di quell'anno Leone si trovava a Genova.

⁹⁷⁷ Lettera di Granvelle a Leoni del 1548, pubblicata in Plon 1887, p. 353, n. 1.

⁹⁷⁸ Si ricordi a questo proposito che il predecessore di Leoni come medaglista italiano di Carlo V, seppure in un contesto culturale completamente diverso, era stato Giovanni Bernardi, il cui stile era già stato segnato profondamente dalla frequentazione delle figurazioni monetali antiche. Non è anzi impossibile che nelle sue preferenze in fatto di medaglie Antoine Perrenot avesse ereditato e affinato un indirizzo figurativo già implicito nelle scelte della curia romana e dei luogotenenti asburgici italiani: all'interno del *clan* degli Avalos, ad esempio, il marchese Ferdinando, Ascanio Colonna e Vittoria Colonna si erano fatti ritrarre dal Bernardi

Senz'altro nell'immediato il primo abboccamento tra Leoni ed il suo protettore nel 1543 – fu lo stesso Granvelle a lamentarlo – rimase privo di conseguenze⁹⁷⁹: l'unica commissione cesarea di cui siamo a conoscenza per il 1543, la medaglia che avrebbe restituito i tratti dell'imperatrice Isabella, languì fino al 1548. Di fatto, tuttavia, l'incontro con l'aretino e la conoscenza delle sue opere segnarono una svolta nel mecenatismo di Antoine Perrenot, che negli anni successivi rivolse sempre più le proprie commissioni medaglistiche ad artisti legati a Milano.

Il consolidamento della presenza asburgica nell'Italia settentrionale e i primi effetti della presenza di Leoni nel capoluogo lombardo tra il 1542 ed il 1545 furono probabilmente le ragioni principali che nel 1547 indussero il Monsignore a commissionare ai maestri della Zecca ambrosiana seicento medagliette coniate⁹⁸⁰. Si tratta di un episodio finora sconosciuto, che ci aiuta a comprendere attraverso quali esperienze il ministro cesareo approdò successivamente al lungo rapporto mecenatistico che lo avrebbe legato a Leone Leoni e ad altri medaglisti lombardi.

Dapprima monsignor de Granvelle ricevette dal suo agente Patanella alcuni saggi delle “midaglie di piombo, stampate” a Milano “ne li suoi cugini”, sulla base delle quali egli fu invitato a indicare lo spessore, a precisare il titolo della lega d'argento e a dichiarare eventuali *desiderata* iconografici o epigrafici per gli esemplari definitivi⁹⁸¹. Le preferenze espresse dal committente (tondelli di peso inferiore, ma in argento quasi puro) sono desumibili dalle obiezioni sollevate dagli artefici, guidati dal maestro della Zecca milanese Bernardo Scaccabarozzi. Poche settimane dopo la prima lettera Patanella avvertiva infatti che

le monete (*scil.* medaglie) di vostra Signoria non pon(n)o esser di manco valore l'una de XV soldi, cioè un iulio et mezo, aciò rilevi bene la stampa, et così dice il Maestro de la Cecca. Et con il primo vostra Signoria ne havrà ducento, et di mano in mano il resto⁹⁸².

Anche il titolo richiesto dal committente per l'argento si rivelò poco compatibile con lo spessore limitato dei rilievi: “in le dette ducento monete” vennero dunque impiegate

quattro marche, cinque onze et danari sei d'argento, il quale argento è de vintitre karati, perochè a farle de vintiquattro (ch'è il finissimo) seria stato troppo tenero arg[en]to et se havriano presto consumato li disegni de le figure⁹⁸³.

Un incidente occorso durante la lavorazione delle medagliette ci offre infine l'occasione per conoscere anche alcuni dettagli iconografici di questi tipi perduti:

per tutti gli anni trenta, ma nel 1542 il marchese Alfonso e Maria d'Aragona avevano preso al proprio servizio Leoni (cfr. qui il cap. II.4; per le medaglia di Vittoria e Ascanio Colonna cfr. Cupperi 2007 (1)).

⁹⁷⁹ Lettera di Granvelle a Leoni del 1548, pubblicata in Plon 1887, p. 353, n. 1.

⁹⁸⁰ Il significato di questa prima commissione medaglistica è stato sinora travisato per uno svarione ecdotico di Amadio Ronchini (1865, p. 24, n. III), che pubblicò la prima lettera di Leone Leoni a monsignor de Granvelle con una data erronea (1 novembre 1546), poi corretta in “1548” da Michael Mezzatesta (1980, II, p. 285). Di conseguenza, due lettere dirette al prelato da Antonio Patanella (1 e 18 maggio 1547) furono trascelte dalla serie cui attingiamo alla Biblioteca Nacional di Madrid per essere pubblicate da Eugène Plon (1887, p. 354, nn. 3-4) come documento della prima commissione del Perrenot a Leoni: si trattava invece di un carteggio relativo ad alcune medaglie stampate dai maestri della Zecca di Milano in assenza dell'artista toscano, come provano non solo la cronologia esatta del carteggio tra questi e monsignor de Granvelle, ma anche la parte rimasta inedita di quelle prime lettere, che proponiamo integralmente nell'app. II. È interessante notare che nelle lettere di Patanella queste medaglie di modulo piccolo sono chiamate anche “monete”.

⁹⁸¹ Lettera di Patanella al Perrenot del 29 giugno 1547, in app. II, n. 1: “[...] se [il prelato] volea se gli conciasse alcuna cosa avanti che si dia la tempra a li cugini”.

⁹⁸² Lettera di Patanella al Perrenot del 10 luglio 1547, in app. II, n. 2.

⁹⁸³ Lettera di Patanella al Perrenot dell'8 agosto 1547, in app. II, n. 4.

Le prime ducento monete, de le quali ognuna valeva da decesette soldi de Milano – percioch[è è] de X soldi, ch'è il valor de un giulio –, non possevano riuscire per niente; poi havemo provato a farle de un giulio e mezo, et non pareva neanche bene il disegno; ultimamente a farle de 17 soldi l'una: con molta fatica del battitore son riuscite come vostra Signoria vedrà, et ha bisognato batter sì forte che, a pena erano stampate le dette ducento et circa trenta altre, che si è rotto il cagno di sopra, in che sta disegnato il “DVRATE”; et così ha bisognato subito farne cominciare un altro che sarà fornito fra cinque giorni, et poi seguitaremo a stampare de le altre monete, le quali sperano li maestri che saranno meglio stampite, ma parerano però tutte fatte a un cagno, piaccia a Dio che a la Signoria vostra piaccino.

Il torsello del rovescio, posizionato in alto perché meno incavato e più resistente alla pressione, recava già il motto che il Granvelle avrebbe poi mantenuto per diversi decenni: tratto dal primo libro dell'*Eneide*, “Durate!” è l'incitamento rivolto da Enea ai compagni durante la tempesta scatenata da Eolo⁹⁸⁴. A sua volta impegnato nelle procelle politiche e confessionali che osteggiavano l'affermazione della volontà imperiale all'alba della dieta di Augusta, il prelato scelse un rovescio la cui complessa componente figurativa impegnava al ripensamento di invenzioni già proposte in sede monumentale dai perduti affreschi di villa Doria a Fassolo (*Nettuno placa le acque*) e, a livello di grafica, da una stampa di Marcantonio Raimondi. I coni si infransero però a metà dell'opera, perché impressi a martello; i maestri della Zecca si rivolsero anzi a Granvelle per avere informazioni sui torchi tedeschi, che andavano diffondendosi in quegli anni nelle zecche di tutta Europa⁹⁸⁵.

3. Le medaglie granvellane di Leone e Pompeo Leoni (1549-55)

Vediamo ora di metter ordine nella cronologia delle successive medaglie granvellane, attraverso le quali Leone Leoni, già in contatto col Perrenot per via delle commissioni di Carlo e Maria d'Asburgo, giunse a consolidare il proprio rapporto privilegiato col prelato. Le numerose attribuzioni passate a carico dell'artista aretino, alcune delle quali assai incerte, sono state recentemente sfrondate in un articolo di Luc Smolderen che ha finalmente suddiviso in maniera convincente l'opera del ritrattista italiano da quella del suo seguace Jacques Jonghelinck. Lo studioso ha però rinunciato a ordinare cronologicamente le cinque medaglie granvellane da lui ascritte a Leoni, appiattendone la datazione intorno al 1555: in realtà, un esame approfondito del carteggio intercorso tra l'artista e il Vescovo di Arras consente invece di argomentare (anche alla luce di alcune lettere inedite) che i microritratti dello scultore italiano furono realizzati in un arco di tempo maggiore, come suggerisce d'altronde il fatto che il volto del prelato muti di tipo in tipo per effetto dell'età e di alcuni cambiamenti nell'acconciatura.

Come abbiamo visto, già nelle ultime settimane del 1548 le ambizioni monumentali che Ferrante Gonzaga coltivava per Milano offrirono a monsignor de Granvelle, suo inevitabile interlocutore alla corte, la possibilità di riallacciare il rapporto con Leone Leoni, che già lo aveva “levato via dalla [sua] memoria”⁹⁸⁶. In tale circostanza il ministro promise al medaglista italiano di intercedere per lui alla corte cesarea, definendosi “amico della divina scultoria arte” sua (una frase con la quale il mecenate si dichiarava anche a parte della

⁹⁸⁴ Verg., *Aen.*, 1, 207: “Durate et vosmet rebus servate secundis”.

⁹⁸⁵ Lettera di Patanella al Perrenot del 10 settembre 1547, in BNM, ms. 7911, c. 222r: “Mi dicono che in Alemagna soleno stampar de le monete con certe suppressse, e che in quel modo al cugno superiore se li può scortare un poco de la testa e durari [...] ancora molto”). Sette anni più tardi, nella stessa Milano un incidente analogo ci rivela però che Leone Leoni, subentrato allo Scaccabarozzi come referente del Perrenot, ricorreva ormai usualmente al torchio per stampare gli esemplari delle proprie medaglie (lettera dell'artista al Perrenot del 13 ottobre 1555, in Plon 1887, p. 373, n. 44): non è improbabile che l'appoggio del ministro cesareo ed i viaggi compiuti ad Augusta e a Bruxelles avessero favorito Leoni nell'acquisire, tra i primi in Italia, quel macchinario oramai imprescindibile.

⁹⁸⁶ Lettera di Granvelle a Leoni del 1548, pubblicata in Plon 1887, p. 353, n. 1.

topica introdotta da Pietro Aretino e delle ambiziose pretese di *status* avanzate dai protetti del letterato)⁹⁸⁷.

Abbiamo quindi ragioni di credere che nel 1549 il Perrenot approfittasse del lungo soggiorno di Leoni a Bruxelles per commissionargli una delle cinque medaglie sopravvissute che ritraggono il volto del prelato borgognone. A quanto apprendiamo dal carteggio con l'artista, infatti, al termine di quell'anno le prime richieste dei Granvelle includevano una medaglia perduta del fratello minore del Vescovo, il signore di Champagney, e il racconciamento di alcuni "ferri", forse con i per medaglie⁹⁸⁸. Generici riferimenti a commissioni medaglistiche ricevute dal prelato compaiono del resto nel carteggio leoniano degli anni 1549 e 1550⁹⁸⁹.

In effetti, una delle medaglie leoniane del prelato presenta la barba a punta, i capelli corti e i tratti scarni che monsignor de Granvelle mantenne fino a tutto il 1549, come documentano la medaglia di Joachim Deschler (1548) e i ritratti dipinti da Tiziano (1548) e da Anthonis Moor (1549)⁹⁹⁰. Forse non è nemmeno un caso che questa prima medaglia sia anche l'unica (assieme alla variante che discuteremo tra breve) ad essere contrassegnata con l'iscrizione "LEO" sul taglio del busto.

Anche la soluzione iconografica adottata nel rovescio risulta la più semplice all'interno della serie di medaglie dedicata all'episodio virgiliano della tempesta in mare (*Aen.*, 1, 207), dal quale il prelato aveva tratto la propria impresa: al centro del campo, una galea dall'albero spezzato ripropone schemi della monetazione antica adattandolo ad un tema estraneo e animandolo con l'aggiunta di una miriade di figurine.

Poco dopo, il ministro accorcì leggermente la barba, che assunse un profilo più rispondente alle forme piene del volto. Ciò spiega anche perché il rovescio descritto si trovi talora associato ad un'effigie del nuovo tipo, probabile frutto di un aggiornamento iconografico richiesto intorno al 1550⁹⁹¹. Trattandosi di una variante costruita attraverso semplici ritocchi al volto, l'autografia del tipo (che parrebbe garantita dall'iscrizione "LEO", in realtà semplicemente incisa dopo la fusione degli esemplari) non può essere né sostenuta, né respinta: possiamo solo affermare che il secondo ritratto si basò su di un prototipo leoniano, e che esso è più comune.

⁹⁸⁷ La lettera "al Gran Vela" con cui Pietro Aretino aveva salutato la convocazione di Tiziano alla corte imperiale (gennaio 1548) è piuttosto esplicita su tali pretese: "Non Aniballe a Roma, non Alexandro al mondo, non i Giganti al cielo usar mai bravura che aguagli quella che fa lo Imperadore [...] imperò che son certe tutte le persone che la Maestade Augusta accomoderà di modo il suo Apelle, che non degnarà più mai esercitare il penello se non in grado di lei" (Aretino 1997-2002, III (1946), p. 202, n. 323). A detta dell'Aretino, i suoi rapporti con Antoine Perrenot risalivano al 1541-1543, quando questi si recò a Verona al seguito del padre (Aretino 1997-2002, V (1550), p. 407, n. 515). Monsignor de Granvelle fu poi al centro della rete di protettori attraverso cui l'Aretino, ottenuta e ostentata una pensione imperiale sulle finanze di Milano, ne sollecitava l'effettiva erogazione.

⁹⁸⁸ Tourneur 1927, p. 81, nota 4, documenta che la cera su cui era plasmato il ritratto di Frederick Perrenot, signore di Champagney, era malridotta già nel 1567, quando Maximilien Morillon, segretario del prelato, ne segnalò le cattive condizioni con una lettera del 10 agosto.

⁹⁸⁹ Cfr. Plon 1887, p. 356-357, nn. 6, 8 e 11, e in part. la lettera di Leoni al Perrenot del 28 giugno 1550: "De le medaglie de sua Maestà non sarò, più con le vostre ancora, e con quel ch'io mandarò a l'Imperatore, né bugiardo, né tardo".

⁹⁹⁰ Su questa medaglia leoniana cfr. Van Mieris 1732-35, I, p. 87; Van Loon 1732-35, I, p. 48, n. III; Armand 1883-87, I, p. 166, n. 19; Bernhart 1920-21, p. 114, n. 5, e tav. V, fig. 5; Smolderen 2000, p. 300, n. V. Il tipo manca nel repertorio di Toderi e Vannel (2000).

Per il ritratto di Tiziano, oggi alla Nelson-Atkins Gallery di Kansas City, cfr. Wethey 1969-71, II, p. 126, n. 77; sul dipinto di Moor (Wien, Kunsthistorisches Museum), cfr. ora Woodall 2000, pp. 247-251.

⁹⁹¹ Su questa medaglia, che è piuttosto diffusa, Plon 1887, p. 266, tav. XXXII, fig. 2; Keary 1883 (1881), p. 42, n. 99; Hill 1915, tav. 47, n. 2; Bernhart 1920-21, p. 114, n. 6; tav. IV, fig. 6; Smolderen 2000, p. 300, n. VI.

Nel 1551, quando i capelli del Monsignore erano ormai cresciuti in folti boccoli, Leoni tornò alla corte cesarea per intrattenersi col Vescovo di Arras in sedute di posa “a tutte l’hore”⁹⁹². In questo anno deve essere collocata la modellazione di una terza medaglia leoniana (dal modulo insolitamente grande), che è nota soprattutto attraverso esemplari argentei cesellati finemente a freddo⁹⁹³. In questo nuovo ritratto Granvelle è rappresentato con un busto a mezza figura simile a quello adottato per i medaglioni aurei che Carlo e Maria avevano commissionato tra il 1549 e il 1551⁹⁹⁴. Pur senza voler apporre a quest’opera una datazione troppo stringente, vorrei tuttavia ricordare che in una lettera del 1552 monsignor Granvelle, dopo avere menzionato a Leoni alcuni busti ed un ovato da lui commissionati, gli ricorda anche di “rinettare quelle poche medaglie [si badi al plurale] che più d’uno anno fa partirono d’Augusta”, riferendosi probabilmente ad uno o più esemplari di questo ritratto e di un secondo tipo più piccolo, che a sua volta non raffigura la nuova acconciatura adottata dal prelato nel 1552⁹⁹⁵. La stringente somiglianza tra questo ritratto di medio formato e quello di modulo grande, oltre a confermare la loro contemporaneità, induce a pensare che monsignor de Granvelle avesse previsto una differenziazione tipologica delle medaglie per poter adeguare i suoi doni al rango degli omaggiati.

Al termine di questa prima fase della produzione leoniana per Granvelle si colloca anche l’intaglio di un ritratto a cammeo su sardonice (già parte della collezione Marlborough) che si apparenta alla medaglia precedente anche nel disegno dei ciuffi di capelli e delle stempiature, distaccandosene solo nel taglio e per una certa semplificazione del panneggio intorno alla spalla⁹⁹⁶. La lavorazione minuta, ma non schematica della barba potrebbe essere leoniana, ma anche in questo caso la prudenza è d’obbligo: sebbene l’aretino sia il candidato più verosimile per un’opera glittica realizzata seguendo un’acconciatura dismessa nel 1552 e compiuta prima dell’arrivo di Iacopo da Trezzo a Bruxelles, l’esistenza di una versione fusa lascia aperte possibilità diverse.

Un punto fermo importante per la difficile ricostruzione dell’iconografia del Perrenot è poi costituito da una medaglia di grande formato dovuta a Jacques Jonghelinck e raffigurante al rovescio *Ulisse e le sirene*: nel capitolo I.5 ci è parso infatti di poter ravvisare in quest’effigie il ricordo di una perduta medaglia del prelato modellata da Pompeo Leoni nel 1552⁹⁹⁷. In effetti, nei primi anni cinquanta la barba a punta e un po’ incolta ritratta nel 1548 da Tiziano pare evolvere in un taglio più regolare, leggermente più corto e combinato a capelli di lunghezza inferiore, che è attestato da una stampa di Lambert Suavius de Zutman⁹⁹⁸.

La seconda fase dell’iconografia granvellana – ed è questo un secondo punto fermo da aggiungere – è documentata anche da una lettera inedita dell’11 gennaio 1555 con la quale

⁹⁹² Lettera di Leoni a Ferrante Gonzaga, in Ronchini 1865, p. 30, n. X. Nello stesso anno Tiziano Vecellio, scrivendo da Augusta a Giuliano Gosellini, segretario di Ferrante Gonzaga a Milano, riferiva che “il detto cavalier Leone” era “più favorito col detto Monsignor d’Arasi che mai” (Fabbro 1977, p. 152, n. 120).

⁹⁹³ Su questa medaglia cfr. Smolderen 2000, p. 300, n. VII (che però la attribuisce dubitativamente a Iacopo da Trezzo). Per l’elenco degli esemplari principali cfr. qui il cap. I.1.

⁹⁹⁴ L’eccezionale rappresentazione prospettica del braccio sinistro allungato per reggere il pastorale, oltre a fornire un espediente per racchiudere la figura entro un profilo circolare, attesta che Leoni conobbe un medaglione aureo di Alessandro Severo (Gnecchi 1912, III, tav. I, n. 9): l’aumento del formato orientò la memoria iconografica dello scultore verso un modello di proporzioni congrue e di alto rango.

⁹⁹⁵ Smolderen 2000, p. 303, n. XII (datato verso il 1555). Nel repertorio di Toderi e Vannel 2000, I, p. 56, n. 80, lo si trova attribuito erroneamente a Leoni.

⁹⁹⁶ Christie, Manson and Woods’ 1899, p. 93, n. 535.

⁹⁹⁷ Sulla medaglia cfr. la bibliografia in Smolderen 2000, p. 303, n. 11, e *supra*, cap. I.5.

⁹⁹⁸ Curie 1996, pp. 160-161.

il prelado comunicava a Leone che “da alcuni anni” egli si era “toso” (cioè raso) e portava una barba più corta e dalla sagoma diversa⁹⁹⁹. Il conio sottoposto da Leoni con lettera del 12 ottobre 1554, non ancora “temperato, né del tutto fornito”, andava quindi emendato sulla base di una sua “medaglia di piombo [...] fatta qui”, che fu inviata al toscano assieme al suo vecchio conio¹⁰⁰⁰. Questo modello di fattura brabantina va identificato con un tipo che, rispetto alla medaglia con *Ulisse e le sirene*, presenta una barba leggermente più lunga, una tonsura più evidente, una stempiatura appena più accentuata ed un viso leggermente più allungato ed emaciato: Luc Smolderen lo attribuisce giustamente a Jacques Jonghelinck¹⁰⁰¹. La versione riveduta del ritratto sarà allora da identificare con il “conio delle medaglie con il toso” menzionato in una lettera dell’artista datata 14 agosto 1555¹⁰⁰².

Ciononostante, nella corrispondenza tra scultore e committente si cercherebbero vanamente altre menzioni della medaglia “col toso”, ed anche tra i tipi leoniani noti non esiste nessuna effigie del Granvelle che sia tonsurata come nel modello che il committente aveva fornito. A nostro avviso, la spiegazione di quest’incongruenza può essere rintracciata tra le lettere scritte dall’artista nel 1555. Il 16 ottobre di quell’anno Leoni consegnò infatti i coni di una medaglia che aveva già promesso al prelado in agosto, e si scusò al contempo per non aver assecondato, in parte o del tutto, le varianti richieste del committente:

Et perché io dubito di non offendere a vostra Signoria illustrissima con la sua testa, la quale è come soleva ire già (che Dio perdoni a la cagione che hora così vi fa andare), gli ramento che la consideri di quanta bellezza sia et maggisterio in una faccia carnosa più che in una magra, et accompagnata da barba e capelli ben fatti, dove si conoscerono e’ buoni maestri sempre¹⁰⁰³.

Oltre alle ragioni dell’occhio, tuttavia, ben altri fattori dovettero indurre Leoni ad accelerare la consegna della medaglia granvellana e a limitare i ritocchi al ritratto. Innanzitutto, l’esemplare di presentazione allegato ai coni era stato stampato in piombo, anziché in argento, perché il torchio della bottega milanese si era rotto causando un piccolo infortunio all’artista; in secondo luogo, a Leone premeva poter ultimare i busti commissionatigli da Granvelle e portare a uno stato avanzato la finitura delle sculture in bronzo ed in marmo destinate a Carlo V e Maria d’Ungheria, che sarebbero state consegnate di lì a pochi mesi. Il fatto che di medaglie “col toso” Leoni non facesse più parola dopo l’agosto 1555, nonostante la dilazione che aveva ottenuto per la consegna, induce a pensare che l’aretino non si fosse dedicato più di tanto alla modifica della matrice e/o dei coni.

La variante del recto consegnata nell’ottobre del 1555 è infatti quella associata al rovescio con *Nettuno che difende Teti*¹⁰⁰⁴: la nuova effigie, seppure più stempiata rispetto a quelle del 1551-52 che avevano guidato la prima versione, raffigurava una nuca senza tonsura ed era stata adeguata al modello di Jonghelinck solo nella barba corta e nel “contorno de la testa”, cioè nei due dettagli che Granvelle aveva esplicitamente richiesto di correggere.

⁹⁹⁹ Lettera del Perrenot a Leoni, in app. II, n. 9.

¹⁰⁰⁰ App. II, n. 8.

¹⁰⁰¹ Non ho potuto rintracciare esemplari di questa medaglia: anche la fotografia allegata da Smolderen (2000, p. 301, n. X) riproduce un’illustrazione di Bernhart 1920-21, tav. V, fig. 11.

¹⁰⁰² Per la lettera leoniana cfr. APM, II-2271, c. 98r, in Plon 1887, p. 370, n. 39. Per effetto dell’identificazione proposta a testo cade invece il tradizionale collegamento tra questo passo epistolare ed un tipo fuso raffigurante al verso l’impresa “PLVS OVLTRE” incorniciata dal collare del Toson d’oro, e al recto l’immagine di Carlo V e Filippo II ricalcata dal cammeo leoniano newyorkese: cfr. in proposito Cupperi 2002 (2), p. 52, e *supra*, cap. I.1.

¹⁰⁰³ APM, ms. II-2271, c. 10r (edita con lezioni divergenti in Plon 1887, p. 374, n. 48). Nella lettera dell’11 gennaio 1555 in cui segnalava la propria nuova acconciatura era stato lo stesso Granvelle a lasciare all’artista piena facoltà di scegliere “quello vi parrà per il cunio così per la medaglia come per il reverso” (app. II, n. 9).

¹⁰⁰⁴ Il tipo medaglistico cui ci riferiamo è quello schedato da Smolderen 2000, p. 300, n. VIII; per la bibliografia completa rinviamo al cap I.1.

Possiamo dunque concludere che alla commissione del 1554-55 è riconducibile un solo tipo medagliatico, e che della prima versione del ritratto, esaminata da Granvelle nel 1554, non rimane traccia alcuna. La variante proposta da Leoni nel 1555 dovette peraltro risultare gradita al suo protettore, perché non fu solo replicata in numerosi esemplari che ci sono pervenuti, ma fu anche indicata come modello per una nuova medaglia dello Jonghelinck, che personalizzò il busto leoniano alzando il taglio della spalla e posizionandolo a ridosso del bordo, come era suo costume¹⁰⁰⁵. Il rovescio con *Nettuno che difende Teti* sarebbe invece stato imitato dal fiammingo in tre medaglie differenti databili rispettivamente tra il 1556 ed il 1560, nel 1561 e intorno al 1561¹⁰⁰⁶.

4. Dopo i Leoni: Jacques Jonghelinck, Jacopo da Trezzo ed altre commissioni granvellane legate alla medagliistica lombarda (1555-71)

Che Antoine Perrenot additasse le opere del Leoni come riferimento formale ai giovani che Granvelle intendeva formare risulta evidente dal confronto tra le altre medaglie granvellane dell'aretino e quelle dello Jonghelinck, che a Bruxelles fu uno degli artisti più legati al prelato: già l'effigie leoniana di modulo medio del 1551 circa era stata studiata attentamente dallo scultore e orafo anversate, che ne aveva riadattato il ritratto a nuove acconciature e a busti di forma differente fino al 1560 circa, lasciando tuttavia inalterate le fattezze del volto¹⁰⁰⁷.

Anche nella bibliografia il rapporto di Jonghelinck con Leoni è parso così tangibile da essere sedimentato in un improbabile apprendistato diretto dell'anversate presso l'aretino. In effetti, la presenza di Jonghelinck a Milano è attestata da un versamento di "scudi sei d'oro" effettuato in suo favore da Leoni il 23 maggio 1552, ma si tratta solo di una transazione con cui l'aretino intendeva estinguere un debito contratto con Giovanni Vanost, gioielliere di Anversa: la data e il contenuto del documento fanno inoltre credere che Jonghelinck si apprestasse a ritornare in patria in concomitanza con lo spostamento del suo protettore Granvelle dal Tirolo al Brabante¹⁰⁰⁸. La formulazione "dominus Giaches Jonghelinck [...] nunc moram trahens [...] in domo habitationis magnifici domini Leonis Aretini Cesarei sculptoris" non offre alcun appiglio per supporre l'esistenza di un rapporto formale di apprendistato tra l'anversate e il più anziano scultore, e una verifica stilistica sulla tomba di Carlo il Temerario (Bruges, Nôtre-Dame), opera prima realizzata dal fiammingo tra il 1559 ed il 1563, offre semmai argomenti *e contrario* sulla sua presunta formazione figurativa italiana. Per giunta, Luc Smolderen ha chiaramente provato che lo Jonghelinck discendeva da una famiglia di maestri monetieri¹⁰⁰⁹.

Certo, presso il Granvelle Jonghelinck conobbe le medaglie ed i conii di Leoni, e con il tempo la necessità di rinettare, riadattare ed imitare i ritratti per volontà del committente portò il fiammingo ad una stretta consuetudine con alcune cifre stilistiche dello scultore italiano, per esempio nelle pieghe corte dei panneggi; ma bisogna anche notare che nelle opere in cui gli fu concesso di poter elaborare ritratti dal vero, come nella medaglia di Carlo e Filippo che egli fuse e firmò con orgoglio nel 1557, il fiammingo mostra una maniera pastosa e analitica degna di un conterraneo di Anthonis Moor¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁵ Smolderen 2000, p. 300, n. IX.

¹⁰⁰⁶ Smolderen 2000, pp. 305-306, risp. nn. XV, XVII (datata "1561") e n. XVIII.

¹⁰⁰⁷ Cfr. la medaglia leoniana in Smolderen 2000, p. 304, n. XII; con quelle ivi illustrate a p. 304, n. XIII e a p. 307, n. XVIII.

¹⁰⁰⁸ Il documento, pubblicato in Motta 1908, pp. 75 e ss., è interpretato come prova di un apprendistato italiano dello Jonghelinck ancora da Smolderen 1996, pp. 14-15 (cfr. anche Smolderen 1984, pp. 119-139).

¹⁰⁰⁹ Smolderen 1996, p. 14.

¹⁰¹⁰ Smolderen 1996, pp. 222-223, nn. 10-11.

Alla luce dei pochi elementi certi, siamo insomma dell'avviso che il rapporto privilegiato che legò Jacques Jonghelinck alle medaglie di Leoni (ma anche ai microritratti di Iacopo da Trezzo, attivo a Bruxelles dal 1554 al 1557 circa), più che discendere da un discepolato di Jacques presso un maestro italiano si debba piuttosto alle sollecitazioni rivoltegli dal suo mecenate Antoine Perrenot, presso il cui palazzo egli tenne bottega sin dal 1551¹⁰¹¹.

Oltre a collezionare monete antiche e medaglie moderne, monsignor de Granvelle sfruttò infatti i propri rapporti con gli artisti milanesi a vantaggio della scuderia di scultori che egli aveva riunito presso di sé a Bruxelles, promuovendone la maturazione attraverso la fornitura di modelli italiani e la richiesta di copie, varianti e riduzioni. A partire dagli anni cinquanta, le commissioni medaglistiche del Perrenot coinvolsero spesso artisti di diversa provenienza attorno a temi figurativi simili, come il virgiliano "DVRATE", ed è chiaro che ad una simile regia non erano estranei né l'intento di conferire all'immagine del prelato una decisa coerenza formale, né quello di stimolare i ritrattisti all'emulazione reciproca¹⁰¹². Le medaglie leoniane del Granvelle, in effetti, furono di gran lunga le più complesse della sua produzione, e l'aretino (che a Bruxelles era stato solo nel 1549 e nel 1556) finì nondimeno per esercitare un magistero su una parte cospicua della medaglistica nederlandese della seconda metà del XVI secolo.

Rimane invece imponderabile il ruolo giocato dai modelli leoniani e dai desiderata di Granvelle in una sua commissione rivolta a Iacopo da Trezzo, della quale sappiamo solo per via documentaria. Nel 1554 in prelato approfittò infatti della presenza di Iacopo a Bruxelles per commissionargli dei nuovi gettoni:

Scrivo a maestro Gianelo [Torriani] mi mandi li spontoni che cominciai per li gettoni di vostra Signoria, ché, avendomi sua Maestà dato il caricho di far tute le stampe [*scil.* i con per le monete] de questo regnio, fornirò anchora questa tanto che arò le mani in pasta e quanto più presto li averò, l'arò più caro che li fornirò subito... E anchora ch'io mi dubito che sarò mezo inglese per qualche tempo quella non resti di comandarme in qual si volia cosa che la mi trovarà afecionatisimo servitor qual sempre fui [Di Londra, a' 21 dicembre 1554]¹⁰¹³.

Prima di lasciare l'argomento dell'iconografia granvellana, vale infine la pena di notare che, anche quando il Perrenot lasciò i Paesi Bassi per rappresentare gli interessi di Filippo II a Roma (1566-71) e a Napoli (1571-75), i rapporti del prelato con la tradizione medaglistica milanese riemergono in più episodi. Dopo la parentesi più originale aperta e chiusa da alcuni modelli per medaglie forniti nel 1567 da Domenico Compagni (che a Roma sviluppò in senso più calligrafico le forme introdotte nella capitale pontificia dal suo maestro Giovannantonio de' Rossi)¹⁰¹⁴, negli anni sessanta Granvelle, divenuto cardinale (1561) si rivolse infatti al misterioso medaglista Giovanni Vincenzo Meloni (o Melone), che pare fosse cremonese¹⁰¹⁵.

¹⁰¹¹ Sui precoci rapporti che legarono il giovane Jonghelinck al Granvelle, facendone per così dire una sua creatura, cfr. Smolderen 1996, p. 20.

¹⁰¹² Bernhart 1920-21, pp. 109 e ss., Smolderen 1996, pp. 242-256, e Smolderen 2000, pp. 293-320.

¹⁰¹³ In Pérez de Tudela 2000, p. 269 (qui nell'app. II, n. 10).

¹⁰¹⁴ Su Domenico Compagni (che fu anche incisore di con per medaglie) si veda McCrory 1987, pp. 115-129, e qui il cap. I.5.

¹⁰¹⁵ La carriera di Giovanni Vincenzo Meloni fu segnata profondamente dalle medaglie realizzate per Granvelle, dai cui amici (il cardinale Farnese, don Inigo Lopez de Mendoza) l'artista ricevette in seguito ulteriori incarichi. La popolarità di Meloni fu infatti dovuta indubbiamente alle medaglie celebrative per la battaglia di Lepanto (1571), successo politico del Granvelle e vittoria militare di Giovanni d'Austria. Sulle medaglie granvellane del Meloni cfr. Smolderen 2000, p. 312, n. XXVII (s.d.) e XXIX.

IV. Le strategie di committenza del Granvelle

In una lettera del 12 ottobre 1554, Leoni insiste sulla replicabilità del microritratto granvellano che aveva cominciato in quell'anno ("sapendo che di tal medaglie se ne doverà far quantità"): questo riferimento ad ulteriori esemplari che lo scultore non avrebbe compiuto personalmente getta luce sul modo in cui il suo mecenate borgognone conciliò il piacere di essere ritratto frequentemente da artisti di punta e l'esigenza di avere a disposizione numerose repliche di ciascun tipo per farne dono¹⁰¹⁶. Leoni forniva al prelado dei prototipi ritrattistici da replicare per le sue necessità; ma erano dei copisti nederlandesi (non solo lo Jonghelinck, ma anche altre figure di minor rilievo, la cui attività è ben documentata dalle ricerche di Victor Tourneur) a portare a compimento le opere non finite e realizzare gli esemplari con cui il Perrenot omaggiava i suoi pari e i suoi servitori¹⁰¹⁷. Anche Leoni, all'atto di consegnare la matrice della medaglia granvellana, fa riferimento serenamente a tale pratica:

Vostra Signoria potrà e con gesso, e solforo, e altre mesture far le madri per fondere e l'argento, e l'oro, e 'l metalo, et farne donationi, se vi pare che 'l meritino; altrimenti fatene far due palle da dar in capo a qualche francioso, che ci rubano la quiete ogni dì più¹⁰¹⁸.

Il pensiero del Granvelle in fatto di modelli e repliche, non privo di mondana saggezza, emerge dal bonario sollecito che nel 1552 rivolse a Leoni quando comprese che tre busti e due ovati che egli stesso aveva commissionato tra il 1549 e 1551 non erano ancora stati portati a termine:

Quelle teste che mi sono promesse, poiché la forma del principale è fatta, si potrebbero gettare agevolmente; e così l'ovato cesareo [...]; so io che se fussi ozioso e volessi metter mano a l'opera, fatto il principale, come infine si fece e finì fino a Bruxelles, che sono le tre teste principali, già se ne averia potuto gettare duecento, non che tre. E mentre messer Padre [Pompeo Leoni] ed il prete [Battista Leoni] stanno a nettare l'ovato mio, se ne averiano potuto fare quattordici di novi; ma il punto è che li boni spiriti non comportano molta fatica in un genere¹⁰¹⁹.

L'uso del termine "principale" e il contesto alludono chiaramente alla consuetudine di Granvelle con la repliche bronzee, così come il "voler metter mano all'opera" lascia intendere che alcuni tipi leoniani avrebbero potuto essere gettati in metallo da altri, sfruttando la fonderia che il prelado aveva aperto presso il proprio nuovo palazzo di Bruxelles¹⁰²⁰. Per questo negli incarichi diretti a Leoni il Perrenot richiedeva invenzioni piuttosto che lotti di esemplari finiti, presupponendo che l'artista aretino preferisse cimentare le proprie capacità su temi figurativi diversi.

Sappiamo per esempio che in un momento di intenso lavoro per la bottega dei Leoni, nell'estate del 1551, fu Pompeo Leoni a recarsi presso il Perrenot per "rinetar l'ovato" cesareo del prelado modellato dal padre¹⁰²¹. L'iscrizione dell'esemplare parigino di questo

¹⁰¹⁶ Per lettera, che è inedita, cfr. qui l'app. II, n. 8.

¹⁰¹⁷ Tourneur 1927, p. 80. Un'organizzazione analoga è stata osservata intorno alla fine degli anni quaranta nella bottega di Tiziano, quando il breve soggiorno ad Augusta del pittore (1548) rese nondimeno possibile realizzare un numero impressionante di ritratti della corte cesarea: in proposito cfr. Wethey, 1969-71, II, pp. 35 e ss.; e Hope 1977, pp. 113-123.

¹⁰¹⁸ APM, ms. II-2271, c. 3r, già in Plon 1887, p. 373, n. 45 con lezioni divergenti e data 13 ottobre, che nell'originale risulta cassata e corretta.

¹⁰¹⁹ Lettera di Granvelle a Leoni s.d., in Plon 1887, p. 368, n. 36.

¹⁰²⁰ Sulla fonderia del vescovo di Arras, attestata con sicurezza dal 1569, ma esistente almeno dagli anni cinquanta, cfr. Smolderen 1996, pp. 19-20.

¹⁰²¹ In Plon 1887, p. 365, n. 31 (s.d.), e p. 375, n. 48; in una lettera del 16 ottobre 1555 Leone menziona un ovato di sua mano che "forse starà a paragone di quel che costà fece certo mio creato [Pompeo], che mi deve più ch'al padre proprio, e mi sopeda con la lingua" (Plon 1887, p. 375, n. 48). per l'identificazione del

rilievo da parete presenta una sottolineatura illuminante sul valore documentario attribuito a simili ritratti (“ad vivum [...] effigiem”), e aiuta anche a comprendere le ragioni che sostenevano la complessa organizzazione restituita dal carteggio¹⁰²²: replicare da un unico prototipo offriva garanzie sulla attendibilità del ritratto.

Anche per le medaglie i tempi di finitura divennero presto lunghi sia per la concorrenza esercitata dalla commissioni statuarie, sia per il numero d’esemplari di qualità richiesti, ivi comprese le medaglie asburgiche destinate ai sovrani ed al ministro. Per questo lo scultore si prestò anche all’invio di opere incomplete, come quelle cui Granvelle fa riferimento tra la fine del 1551 ed i primi mesi del 1552:

Vi mando una medaglia fusa qui da quella che faceste in cera de la bella Felipina [Welser]¹⁰²³, acciò vediate che non ha avuto mala sorte el orefice, il quale ne ha getato alcune mie tanto nette che mi ha fatto stupire; e da lui hano imparato li miei fondere le erbe, e già ne hano fuse tante che se ne potria far un gran giardino, in modo che, uscendo già la cosa dal raro mi piace manco¹⁰²⁴.

Il mecenatismo del prelato, interessato a collezionare quanti più ritratti possibile dell’opera leoniana, mirava anche a coinvolgerlo nei propri esperimenti fusori. Il volume e il tenore dei suoi scambi epistolari con artisti dimostrano frequentemente con quale piacere l’impegnato ministro seguisse anche gli aspetti realizzativi e tecnici delle sue commissioni. Nel 1555, ad esempio, Leoni gli scrisse per fornire istruzioni sulla conservazione della patina verde antico e sulla stampa di medaglie “ad alta definizione”:

Presi fastidio che la premiera [medaglia vostra] che a gli ochi ve pervenisse, dovesse esser di piombo, il quale porta tanta malenconia seco e non lascia mai invagiti gli ochi de le belle fatiche e con amor al fin ridotte da altrui, e perché i conii, che sono in tanta massa d’acciaio ridotti, il quale acciaio sempre a la tempera scuopre qualche magagna. Potrà vostra Signoria vedere quanto netti riusciti esi siano, e se ne’ capeli o barbe o altri luoghi fosse alcuno fioretto di tempera, con uno stecchetto di rame e smeriglio si repulirano dal maestro che gli ha fatti, però il quale reputa a buona fortuna che così bene riusciti gli siano, essendo, come ho detto, due gran pezzi, con tante cose intagliateve dentro. E perché vostra Signoria non haverà da mano torchio così prontamente, essa potrà pigliare de l’oro da ducato o vero argento di copella, e farne far cartoline sotili e, col piombo nel mezo, farve ne li scatolini le medaglie, le quali fano bel vedere e costano poco, fin che vostra Signoria le possa con il torchio coniare, getando però sempre dette medaglie prima – che siano de ciò che voglia materia, se ben fusse piombo – facendossi due piastrelle, l’una col dritto, l’altra col rovescio, et acostate con cola o ciera insieme, per lasciarle grosse come se vuole (10 ottobre 1555)¹⁰²⁵.

Bisogna infine notare che la ripartizione del lavoro tra un maestro italiano con il ruolo di ‘inventore’ e degli artisti al servizio di Granvelle in qualità di ‘esecutori’ non riguardò

personaggio menzionato in questa serie di lettere con Pompeo Leoni cfr. W. Cupperi, *Leoni, Pompeo*, in *DBI*, LXIV, 2005, pp. 610-612.

¹⁰²² Vitry 1922, p. 89, n. 722 (h. 67cm, larg. 56cm), e ora Marc Bormand, in *Bresc-Bautier* 2006, p. 158: “CAROLO. V. MAX. IMP. OPT. PRINCIPI. ANT. PERRENOT. GRANVELLANVS. CO. EPS. ATREBATENSIS. EIVS. PRIMVS. CONS. RERV. STATVS. ET. SIGILLORVM. CVSTOS. DNO. S. OPTIME. MERITO. HANC. AD VIVVM. HVIVS. PRINCIPI. EFFIGIEM. DIVTVRNAE. MEMORIAE. EX. AERE. POSVIT.”.

¹⁰²³ Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 72 (cfr. *supra*, cap. I.1).

¹⁰²⁴ Lettera del Perrenot a Leoni, s.d., in *Plon* 1887, p. 366, n. 32. La risposta di Leoni del 6 febbraio 1552 (in *Plon* 1887, p. 367, n. 34) offre un *ante quem* per la missiva del prelato: mentre infatti quella ringrazia per l’accoglienza al figlio Pompeo, all’epoca della precedente l’artista risulta ancora a Roma.

¹⁰²⁵ APM, ms. II-2271, c. 10r (edita con lezioni divergenti in *Plon* 1887, p. 374, n. 48). Simili istruzioni tecniche non sono isolate nel carteggio: il 14 ottobre 1555, prima ancora di vedere i busti che gli erano stati inviati, monsignor Granvelle chiedeva ad esempio “come questo verde [patina] si fa [...] e di grazia mandatemene la ricetta”; e ancora, il 14 dicembre 1555: “[nell’applicazione del verde] vi trovo un solo inconveniente, che è che, imitandolo nelle moderne, farà perdere il credito a le antiche, che lo hanno naturalmente” (*Plon* 1887, p. 376, n. 53).

soltanto gli anni delle committenze rivolte a Leoni: in una lettera inviata da Londra nel 1554, anche Iacopo da Trezzo supplicò il ministro che gli facesse “*gratia de non lasar pilar copia*” della medaglia di Maria Tudor “*almancho per dui mesi*”¹⁰²⁶; e anche le due medaglie modellate in cera da Domenico Compagni nel 1567, come ha mostrato Luc Smolderen, furono fuse e cesellate dallo Jonghelinck.

V. L'attività del Granvelle come ministro asburgico intendente d'arte

Trattando dei medaglioni asburgici creati da Leone Leoni a partire dagli anni quaranta abbiamo osservato lo stretto dialogo che essi stabilivano con la cultura numismatica trapiantata in Lombardia dal Giovio e dal Doni, con il dibattito che investiva il ritratto celebrativo allegorico e con l'evoluzione più recente della medaglia aulica italiana. Se l'elaborazione di effigi come quelle leoniane di Isabella, Filippo II e Carlo d'Asburgo fu legata soprattutto all'*entourage* dei governatori milanesi e alle occasioni di scambio offerte dalle delegazioni che seguivano l'Imperatore nelle sue tappe trionfali durante i suoi viaggi nella Penisola, il tramite più forte di tale cultura presso la corte cesarea fu appunto il Granvelle, che a tali apparati aveva assistito e talora partecipato attivamente. In tal senso, l'invio di opere d'arte che il ministro sollecitava da tutti i suoi agenti e protetti garantiva alla corte di Bruxelles canali di informazione sulle novità promosse dal mecenatismo principesco nelle aree di più diretta influenza asburgica.

Esaminando per esempio le emissioni onorifiche che affiancarono i viaggi dell'Imperatore nella Penisola, abbiamo rilevato la loro rispondenza alle interpretazioni che Enea Vico ed altri avanzavano a proposito del linguaggio delle monete imperiali antiche. Ora, il Granvelle ed i suoi segretari erano tra i pochi collaboratori stretti dell'Imperatore in grado di valutare simili scelte iconografiche. La frequentazione giovanile dei letterati lovaniensi, la protezione accordata ad Antoine Morillon e l'amicizia col coltissimo ambasciatore imperiale a Venezia e poi a Roma, Diego Hurtado de Mendoza (1539-52), avevano garantito al Perrenot infinite occasioni per discutere e collezionare monete antiche, creando intorno alla propria figura un intreccio di *expertises* (ne è un esempio la lettera di Giovangiaco Saluatorino trascritta nell'app. II) le cui maglie rimangono purtroppo ancora molto oscure. Il carteggio granvellano del 1548 rivela però che il Morillon e il Mendoza fornivano regolarmente al prelado monete di scavo e disegni dall'antico: il primo dei due era stato egli stesso epigrafista e medaglista, mentre don Diego aveva condotto personalmente studi antiquari sin dagli anni della formazione: molti dei letterati che traghettarono l'ultima fase del regno di Carlo V verso l'antiquaria dell'età filippina fecero insomma capo al Granvelle¹⁰²⁷.

Nei capitoli precedenti abbiamo visto inoltre come tutti i contatti tra Leone Leoni e Carlo V, dalla presentazione nel 1543 alle convocazioni brabantine del 1549 e del 1556, fossero stati preparati e mediati dal Perrenot. Il ministro guidava probabilmente la realizzazione delle medaglie d'apparato fornendo modelli medaglistici o pittorici, discutendo

¹⁰²⁶ In Pérez de Tudela 2000, p. 269 (qui nell'app. II, n. 10).

¹⁰²⁷ Nel 1553 Diego Hurtado de Mendoza aveva addirittura portato con sé in Spagna un'intera raccolta di monete e iscrizioni che nel 1575 l'umanista Ambrosio de Morales, nella lettera dedicatoria delle *Antigüedades de las ciudades de España* (Juan Iñiguez de Lequerica, Alcalá de Henares 1575, ripubblicata in González Palencia e Mele 1941-43, III, p. 470-472, n. CXVII), ricordava ancora come lo strumento principe del proprio apprendistato numismatico: “*Dióme también vuestra Señoría [don Diego] con insigne liberalidad todas las monedas antiguas que tenía de tiempo de Romanos, con nombres de lugares de España y copias y relaciones de inscripciones raras*”; “*Vuestra Señoría [...] aviendo andado buena parte de España para ver y sacar fielmente las piedras antiguas della, se possó in Italia, donde [...] assí repartía el tiempo del año, que asistiendo los veranos en la guerra, los inviernos se iba a Roma y a Padua y otras universidades donde había insignes maestros*”.

l'iconografia dei ritratti cesarei e supervisionandone il risultato¹⁰²⁸. È però opportuno precisare che tale posizione non dipendeva dai buoni rapporti che si erano stabiliti tra il prelato e la famiglia di Leoni, ma da una funzione precisa che la formazione del segretario, del giurista-programmista e del conoscitore gli permetteva di assolvere: anche nei confronti degli altri "artisti dell'Imperatore", come Tiziano, Iacopo da Trezzo e l'orologiaio Giannello Torriani, esperto di automi, monsignor de Granvelle svolgeva infatti i medesimi uffici in maniera regolare e continuativa¹⁰²⁹. L'accentramento del governo di Carlo aveva consentito al suo ministro di divenire il vero interprete delle sollecitazioni che i vassalli e gli ambasciatori cisalpini inviavano al loro sovrano sotto forma di scritti e di doni.

L'idea che negli anni quaranta e cinquanta il Perrenot fosse il cuore stesso del sistema mecenatistico asburgico e l'esecutore delle disposizioni imperiali a corte emerge del resto sin dal 1542 dalle *Lettere* di Pietro Aretino¹⁰³⁰. Al Granvelle egli segnalò per esempio l'improvvisa fortuna di mercato delle opere di Tiziano, che era una conseguenza diretta della convocazione del pittore alla corte imperiale (1548), e mostrava l'influenza guadagnata dal modello cesareo sui costumi del Nord Italia¹⁰³¹. Al monsignore Pietro Aretino scrisse poi nel 1550 per raccomandargli Enea Vico, del quale vedevano allora la luce i ritratti di Carlo V, superbe traduzioni incisive del paradigma ritrattistico imposto dalla medaglia e del costume ecfrastico¹⁰³².

Accenniamo invece soltanto, per mancanza di argomenti risolutivi, all'esistenza di una vera e propria serie di ritratti metallici asburgici concentrata nella collezione viennese e realizzate con modulo uniforme (da 36mm) nell'ambiente del Granvelle¹⁰³³. Già Luc Smolderen ha ben visto che queste riduzioni delle effigi di Carlo V, Isabella, Ferdinando, Filippo II, Maria Tudor, Massimiliano II e sua moglie Maria d'Asburgo sono opera di Jacques Jonghelinck (1530-1606)¹⁰³⁴, scultore del monsignore: la loro difformità stilistica mostra eloquentemente una varietà di modelli, ma il modulo assai piccolo e le forme epigrafiche sono invariabilmente quelle del fiammingo.

Tutte le immagini sono tratte precocemente da medaglie di lusso che solo uno stretto fiduciario degli Asburgo poteva possedere, e viene da chiedersi se l'ispiratore di questa

¹⁰²⁸ Abbiamo visto per esempio, nel cap. I.1, come nel 1543 Leone Leoni aveva realizzato un ritratto d'omaggio a Carlo V basato su di una medaglia del 1541 fusa da un artista vicino a Peter Flötner (per questa medaglia cfr. Habich 1929-35, I, 2, p. 1837; per l'accostamento alla medaglia di Leoni cfr. Cupperi 2002 (2), p. 78, nota 111). Quale personaggio della corte asburgica, vicino a Carlo nel 1543, avrebbe potuto fornire a Leoni un modello attendibile, tale che la copia tratta per la medaglia italiana potesse reggere il confronto con il vero e risultare conforme all'abbigliamento dimesso, in cappa e berretta, che il ritrattato avrebbe esibito in questa delicato abboccamento diplomatico, così diverso dai fasti italiani del 1541? Troppe coincidenze davvero si accumulano intorno a questo incontro per non indurre a pensare che già negli anni quaranta, come per certo nel decennio successivo, monsignor Granvelle non fungesse regolarmente da intermediario del mecenatismo del suo sovrano.

¹⁰²⁹ Un esempio particolarmente interessante sul funzionamento di tali rapporti di mediazione è offerto dalla lettera di Iacopo da Trezzo del 1554 esaminata nel capitolo precedente. Dopo avere ritratto la Regina d'Inghilterra (1554) ed avere consegnato i primi esemplari all'effigiata e a Filippo II, che era anche il committente dell'opera, Iacopo si preparava ad apprestare le copie per altri parenti reali, ma il ministro esercitò una sorta di diritto di prelazione, tenendo per sé il terzo esemplare della medaglia.

¹⁰³⁰ Aretino 1997-2002, III (1546), p. 48, n. 32: lettera alla marchesa del Vasto Maria d'Aragona.

¹⁰³¹ Aretino 1997-2002, IV (1550), p. 202, n. 323, lettera a monsignor de Granvelle del gennaio 1548.

¹⁰³² Aretino 1997-2002, IV (1550), p. 406, n. 512, lettera a monsignor de Granvelle del luglio 1550. Il 17 gennaio dell'anno seguente fu lo stesso Enea Vico a scrivere al Granvelle per accompagnare l'invio di tre ritratti cesarei a stampa acquerellati (Greppi 1977, p. 53, n. 11). Sulla questione cfr. anche *supra*, cap. II.2.

¹⁰³³ Kenner 1892, p. 62, n. 6; p. 64, n. 7; p. 73, n. 12; p. 78, n. 14a, attribuisce tutta la serie a Leone Leoni, ma tale ipotesi appare oggi insostenibile.

¹⁰³⁴ Smolderen 1996, pp. 417-422, nn. F1-F8. In almeno un caso, la medaglia di Ferdinando I, l'iscrizione suggerisce come *post quem* l'incoronazione imperiale del 1558, ma è possibile che i ritratti fossero realizzati lungo un arco di anni tra il sesto ed il settimo decennio, come indicato da Smolderen.

serie non fosse lo stesso Perrenot, i cui beni borgognoni confluirono tardivamente nella collezione viennese. Più che il nome di Granvelle, importa però evidenziare in questo gruppo un intento diverso da quello che aveva motivato i loro prototipi grandi: giacché le riduzioni sono poco utili come modelli, dobbiamo infatti pensare che in questa serie gli intenti di uniformità e illustrazione siano definitivamente prevalsi. Queste circostanze depongono esse stesse a favore di una committenza animata da meri scopi collezionistici e da intenti privati, indifferenti cioè alla corretta tradizione delle immagini. La scelta dei membri della famiglia, che comprende il ramo austriaco, volle essere esaustiva¹⁰³⁵.

¹⁰³⁵ C'è da chiedersi se il modulo di 36mm non possa essere stato condizionato dalla preesistenza di due medagliette di Maria d'Ungheria e Eleonora d'Asburgo che, pur presentando lo stesso formato, fuoriescono dalle serie per la posa frontale e per la perlinatura del bordo (Kenner 1892, p. 69, figg. 6-7). Modellate da un artista d'oltralpe, le due effigi non sono riduzioni di medaglie preesistenti, mentre potrebbero derivare l'inusuale posa da un modello pittorico o scultoreo, ma è significativo il fatto che esse ritraggano i soli due membri della famiglia imperiale esclusi dalla serie di Jonghelinck, quasi che questa fosse stata concepita per integrare quelle.

Cap. II.4. La città di Milano: governatori, militari, patrizi

I. La corte: “assottigliandosi le esigenze di una cerchia locale, principesca”¹⁰³⁶

I primi governatori asburgici alla guida dello Stato di Milano furono personalità prescelte per le loro qualità politico-militari e per il rapporto fiduciario che le legava a Carlo V. A parte il conte di Gallarate Marino Caracciolo (1536-38) – reggente *ad interim* e solo per l'amministrazione civile –, essi non appartenevano all'aristocrazia del Milanese, ma erano ben addentro agli affari della Penisola. Anche per questo, nella carica di Governatore – che era la massima del nuovo Stato asburgico – a partire dal 1536 si succedettero molti italiani (Alfonso II d'Avalos, 1538-46; Ferrante Gonzaga, 1546-54; Cristoforo Madruzzo, 1556-57; Francesco Ferdinando d'Avalos, 1560-63). Ad essi si alternarono inizialmente solo spagnoli che appartenevano alla nobiltà feudale del Regno di Napoli, come Antonio de Leyva (1535-36) e Consalvo Hernández de Córdoba (1558-60, 1563-64), rispettivamente Principe di Ascoli e Duca di Sessa; ma a partire dalla nomina del Duca di Alburquerque Gabriel de la Cueva (1564-71) – che proveniva dalla *grandeza* iberica come Fernando Álvarez de Toledo, duca di Alba de Tormes e governatore tra il 1555 ed il 1556 – il costume di designare italiani alla massima carica dello Stato venne meno definitivamente.

La nomina di questi luogotenenti, più che rifletterne i titoli di nobiltà, la cospicua disponibilità finanziaria o i feudi ereditari (talora non trascurabili, come nel caso degli Avalos e degli Hernández de Córdoba, ma inesistenti nel ramo cadetto originato da Ferrante Gonzaga, almeno prima delle concessioni cesaree del 1539), ricompensava invece la loro lunga esperienza di servizio e l'identificazione plurigenerazionale che aveva accomunato gli interessi della loro famiglia a quelli dell'Impero. Con l'eccezione del cardinal Caracciolo, tutti i vassalli giunti al timone dello Stato di Milano si erano affermati con la professione della guerra, ed i loro incarichi di governo (trasmessi assieme alla carica di generale supremo dell'esercito) non furono che la conclusione di una carriera diplomatico-militare che aveva dischiuso a questi ufficiali cospicui introiti, benefici ed anche spese eccezionali. Pur sempre insidiata dalla permanente mobilitazione bellica, tale ricchezza era sufficiente a suggellare durevolmente la promozione sociale dei governatori e a consolidare la presenza dei loro discendenti negli alti ranghi dell'esercito.

Le istanze di rappresentanza dei nuovi ufficiali e la loro competitività rispetto ai funzionari autoctoni – tanto più viva in quanto il margine d'azione dei governatori era limitato dall'alto, da un Senato di aristocratici lombardi e da castellani di reclutamento locale –, non tardarono a far rifiorire attorno ai luogotenenti imperiali una propositiva vita di corte¹⁰³⁷. La limitazione delle funzioni periferiche di governo, mantenute gelosamente dal sovrano, non inibì insomma il rilancio culturale della capitale: dal punto di vista delle arti figurative, non solo la città ambrosiana poteva annoverare satelliti tra i domini asburgici ereditari, ma come abbiamo visto aveva esteso la propria area d'influenza, almeno per la medaglistica, anche sulle città alleate di Trento e Genova.

¹⁰³⁶ La citazione è tratta dall'*Officina ferrarese* di Roberto Longhi (Longhi 1934, p. 18).

¹⁰³⁷ Sui rapporti di potere che intercorrevano tra il ceto patrizio urbano, l'*entourage* del Governatore ed i signori feudali del Milanese per il XVI secolo si vedano in generale Chabod 1971 (1936-37), Petronio 1972, Mozzarelli 1978 e Mozzarelli 1993.

1. Prodrumi vicereali: la formazione dei primi governatori di origine italiana

Per comprendere le peculiarità del mecenatismo governatoriale è necessario chiarire che la carica più alta dello Stato milanese costituiva in genere anche il culmine del *cursus honorum* a cui i casati filospagnoli potevano ambire: nel secolo XVI solo il Duca d'Alba riuscì a coprire successivamente tutte le tre cariche di luogotenente generale previste dall'amministrazione della monarchia iberica (Milano, Napoli e Bruxelles), ma il suo caso fu eccezionale e non del tutto fortunato.

La carriera militare dei rampolli aristocratici italiani partiva in genere da un periodo di formazione presso la corte imperiale: si trattava di una tappa necessaria non soltanto per permettere al sovrano di conoscere e valutare i suoi sostenitori, ma anche per consentire a costoro di procacciarsi protezioni tra i ministri di Carlo e Filippo e di conoscerne a fondo gli orientamenti politici. Le spese di rappresentanza di questi anni di formazione (sono giustamente celebri quelle per gli arazzi di Ferrante Gonzaga in Spagna) erano soltanto la premessa degli oneri che le famiglie avrebbero dovuto sostenere negli anni successivi, quando i doni diplomatici venivano chiamati a ravvivare le relazioni già strette tra i giovani protetti e la corte asburgica¹⁰³⁸.

Ai cortigiani italiani entrati con forti ambizioni nei ranghi dell'esercito erano insomma richieste in particolare, se non competenze specifiche in questioni d'arte, abbigliamento e giardinaggio, almeno cospicue capacità di mediazione e comunicazione, virtù che emergono costantemente anche dal carteggio che il più asciutto tra i governatori milanesi, Ferrante Gonzaga, tenne nei primi anni quaranta¹⁰³⁹. In questo quadro rientrano ad esempio la sua commissione a Sebastiano dal Piombo (1533) di una costosa *Pietà* tratta da disegni di Michelangelo e destinata al ministro cesareo Francisco de los Cobos (tuttora conservata nella Chiesa di San Salvador a Ubeda)¹⁰⁴⁰, ma anche l'invio a Francesco I, nel 1545, del "modello" di un *Annibale* e di uno *Scipione* che si trovavano di fronte al Duomo di Messina¹⁰⁴¹: si trattava in tutta probabilità di un atto d'omaggio volto a sancire la

¹⁰³⁸ Sugli arazzi di Ferrante cfr. Delmarcel 1984, pp. 42-53; Delmarcel e Brown 1988, pp. 109-121; Delmarcel 1992, pp. 15-26 e pp. 142-147, n. 1; e le sintesi offerte da Brown e Delmarcel 1996 e da Colombi Ferretti 2003, pp. 53-54 (a proposito del cartone realizzato dal forlivese Francesco Menzocchi per la serie del *Fructus belli*); cfr. ora anche le puntualizzazioni di Soldini 2007, pp. 147-149 e 197. Riparazioni per "la tapezzaria [...] di Hercole" furono richieste da Ferrante il 14 aprile 1524 al segretario Giovanni Mahona, assieme all'acquisto di cuoi con "friso adorato" e di una culla per il figlio Cesare (BEMo, Raccolta Campori, "F. Gonzaga", b. 2, cc. 40r-42r; b. 4, cc. 11r, 14r e 67r).

¹⁰³⁹ Sul soggiorno di Ferrante Gonzaga alla corte cesarea di Spagna cfr. Ceretti 1903, pp. 135-147, e ora Tamalio 2001, pp. 385-399. Sul Viceregno del Gonzaga in Sicilia tra il 1533 ed il 1546 (durante il quale egli ricevette l'importante onorificenza del Toson d'oro a soli 25 anni, nel 1532), si vedano Capasso 1895 e Capasso 1905-06 (a proposito delle vicende finanziarie di Ferrante, cfr. in part. la parte dell'articolo edita nel vol. XXXI, 1906, pp. 423-427).

¹⁰⁴⁰ Campori 1864 (2), pp. 193-198; Jestaz 1963, p. 451, n. 5; Hirst 1972, pp. 585-595. La lettera scritta a proposito della pala di Ubeda da Nino Sernini, agente di Ferrante a Roma, il 2 giugno 1533, mostra anche che la committenza richiese a Sebastiano di avvicinarsi a forme devozionali che tra Roma e Napoli avevano trovato ampia fortuna (perché "li Spagnoli per parer buoni cristiani et divoti sogliono amare queste cose pietose": ma sulla questione dei presunti rapporti tra questa soluzione iconografica e i nuovi orientamenti della Riforma cattolica si tenga conto ora del punto di vista utilmente scettico espresso da Toscano 1999, pp. 168-185). Per la pala di Ubeda i contatti tra Ferrante e Michelangelo furono mediati a Roma dal cardinal Ercole Gonzaga, protettore del Sernini e mecenate particolarmente interessato ai disegni dell'artista fiorentino, dai quali nel 1547 il prelato avrebbe fatto "ritrarre" a Fermo Ghisoni un quadro a olio con "Christo morto nelle braccia della Madonna con doi putini" (Ferrari 1992, I, p. 1176, mandato del 30 aprile), invenzione connessa forse ad un carboncino conservato all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (sulla questione cfr. ora Tamalio 2003, p. 46).

Nell'ambito dei rapporti tra Ferrante e la pittura romana va infine ricordato un suo ritratto dipinto da Sebastiano del Piombo in data imprecisata, ma anteriore al 1539: cfr. Campori 1864 (2), p. 198.

¹⁰⁴¹ Una lettera di Ferrante ai senatori di Messina, datata 12 gennaio 1545 (in Brown 1981, p. 240), attribuisce chiaramente l'iniziativa allo stesso Gonzaga e la fa risalire, al più tardi, al 1544: "Nel transito mio per Francia,

riconciliazione tra i Francesi e gli Imperiali (1544), che proprio il Gonzaga aveva rappresentato assieme ad Antoine Perrenot negli accordi di Crépy¹⁰⁴².

Un altro fattore importante nella formazione dei governatori è costituito dalle esperienze nel Meridione italiano che accomunarono Alfonso d'Avalos (residente in tempo di pace ad Ischia), Ferrante Gonzaga (viceré di Sicilia dal 1533 al 1546 e coniugato con la Principessa di Molfetta) e Consalvo Hernández de Córdoba, che aveva ereditato dalla politica italiana dei suoi avi il feudo pugliese di Sessa. I viceregni del Sud non erano soltanto la parte più quieta di uno scacchiere turbolento, un settore da cui lanciare candidature nella direzione di una Milano ancora contesa tra Francia e Spagna, ma anche un luogo di sperimentazione la cui continuità con le successive imprese mecenatistiche lombarde fu spesso assai più organica di quanto si sia finora creduto. Il carteggio di Ferrante, secondo governatore di Milano, mostra eloquentemente che le sue prime esperienze in fatto di fortificazioni e architetture da giardino, fondamentali prodromi al rifacimento delle mura milanesi e alla costruzione della villa Gonzaga fuori Milano negli anni quaranta, furono condotte a Palermo insieme all'architetto pratese Domenico Giuntalodi¹⁰⁴³. Fu parimenti dalla Sicilia che il Viceré ricercò Giulio Romano per alcune opere di argenteria e commissionò le prime delle sue famose "tapezzerie"¹⁰⁴⁴.

havendo il Re inteso che in cotesta città sono le due statue di Scipione l'Africano et di Annibale, entrando in desiderio di avere per mezzo mio un modello, instantemente mi ricercò che io il facessi fare e glielo inviassi". Non solo però, come nota Clifford Brown, circa i "modelli", realizzati da Domenico Giuntalodi, pittore e architetto di Ferrante, non si ha più notizia, ma credo opportuno anche considerare con prudenza l'ipotesi, comunque verisimile, che essi fossero dei calchi poi andati poi perduti: dato che negli *Elogia* (1551) Paolo Giovio si mostra in grado di confrontare l'*Annibale* di Messina con altri ritratti del generale cartaginese (Giovio 1972 (1551), p. 242), è infatti possibile che il comasco conoscesse una replica del "modello", forse un calco in gesso posseduto da Ferrante nella sua Villa Gonzaga (sulla quale cfr. *infra*).

¹⁰⁴² La legazione francese era già valsa al nostro alcuni generosi regali del sovrano gallico, i "pretiosi vasi d'oro et d'argento in gran quantità" ricordati dal segretario di Ferrante nella sua biografia (Gosellini 1574 (1), pp. 39-40; ma cfr. in proposito anche *infra*, la nota 1081).

¹⁰⁴³ Sulle iniziative di Ferrante nel campo dell'architettura civile e militare, cfr. Scotti 1977, pp. 100-101, ma anche BEMo, Raccolta Campori, b. 22 (1), c. 119r-v (fortificazioni del feudo di Giovenazzo, 1538-40); b. 22 (2), c. 116r-v (fortificazioni di Messina nel 1544). Le lettere a Ferrante custodite alla BPP, b. 133, [cc. 2r-4v], documentano l'allestimento del giardino palermitano nel 1543, sul quale cfr. anche Ulloa 1563, c. 180r: "et di questa sua inclinatione lasciò honorati testimoni, come un giardino a Palermo di molte diversità di piante e di arbori di soavissimi frutti adorno". L'esperienza palermitana è poi riflessa nelle lettere riguardanti le verzure della villa milanese di Ferrante, la Gonzaga (ASP, Fondo Ronchini, b. 18, fasc. 3, e BEMo, Raccolta Campori, b. 19 (1), "G. Scansani", fasc. S, c. 166r (8 settembre 1553, lettera di Alfonso Delfino).

Sulla Villa Gonzaga (oggi ricostruita per larga parte dopo essere stata bombardata nel 1543) cfr. Baroni 1938, pp. 326-357; Castellano 1984, pp. 87-128; Lauterbach 1996, pp. 127-159, ed il saggio di Soldini 2007, pp. 67-154; importante anche l'inclusione di questo edificio nella sintesi di Lotz 1997 (1995), p. 135).

L'architetto della "Gonzaga", Domenico Giuntalodi, si era segnalato a Roma per aver "tirato in prospettiva" un prospetto del Colosseo tradotto a stampa nel 1538 da Antonio Salamanca, e aveva seguito infine Ferrante in Lombardia: le notizie sulle 'prospettive' realizzate da Giuntalodi sono fornite da Vasari 1966-87 (1568), V, pp. 192-195, che lo chiama Domenico "Giuntalochi" e lo presenta come allievo di Niccolò Soggi; sul pittore e architetto pratese prediletto da Ferrante Gonzaga cfr. soprattutto Baroni 1938, pp. 326-357; Deswarte-Rosa 1988, pp. 52-60, e Soldini 2007, pp. 201-330.

¹⁰⁴⁴ Sulleoreficerie comissionate da Ferrante cfr. la lettera di Giulio Romano del 24 febbraio 1542 (ASPr, Epistolario Scelto, b. 19, "Giulio Romano", riprodotta in Dall'Acqua 1990, p. 24) circa "un boccale et bacino nel quale è finto una pioggia che si aggira e conduce ad ingiottire in una voragine, et il boccale medesimamente finto de gocce", suppellettili che il pittore si offrì di far realizzare a Mantova per tema che "costà in Sicilia" non fossero disponibili "maestri sufficienti". Sui disegni di Giulio per opere dioreficeria cfr. in gen. Hartt 1958, I, pp. 86-87. Un disegno riconducibile al bacino descritto nella lettera è stato segnalato a Chatworth, Devonshire Collection (Hartt 1958, II, n. 111, fig. 145), ma nella stessa raccolta si conserva anche la rappresentazione a penna di uno scrigno giuliesco, glossato con la didascalia "Questo fatto a lo s(igno)r don Ferrante Gonzaga" (*ibidem*, n. 65, fig. 139).

2. Alfonso II d'Avalos, erede di una strategia familiare

Chiari preparativi di maggiori grandezze emersero già dalla condotta napoletana del primo grande governatore asburgico milanese, Alfonso II d'Avalos (1538-46). Sin dagli anni venti il Marchese e sua cugina Vittoria Colonna avevano alimentato con la loro attività poetica una rinascita della poesia volgare che li aveva visti protagonisti, con Luigi Tansillo, di un cenacolo riunito ad Ischia¹⁰⁴⁵. Con la nomina dell'Avalos a Governatore di Milano, si trapiantò così in Lombardia una consuetudine alla rima volgare che privilegiava gli stessi temi e la medesima circolarità metaforica tra amore e guerra che a Napoli avevano esaltato la figura del Marchese del Vasto e lo aveva reso il modello di quella figura di poeta-soldato incarnata e celebrata in riferimento ad Alfonso da Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina e Hernando de Acuña¹⁰⁴⁶. A Milano Alfonso fu il primo a “circondarsi di poeti e diffondere un'immagine di sé in panni mecenatisti”, pur mostrandosi “poco sensibile [...] alle ragioni locali e tradizionali della cultura poetica e letteraria milanese, premendogli piuttosto far echeggiare il proprio nome sulla scena più vasta di Venezia e della Penisola”¹⁰⁴⁷.

In un immane sforzo di aggiornamento il patavino Girolamo Muzio (1496-1575), segretario del Marchese, procurò di tenere insieme e rappresentare a corte filoni culturali per niente allineati altrove: i precetti topici del friulano Giulio Camillo Delminio (dettati al Muzio nel 1543)¹⁰⁴⁸, la pratica delle rime condivisa dal Marchese e dal suo *entourage* (Luca Contile, Giovannantonio Albicante, Giovanni Vendramini) e le vie encomiastiche aperte dal carteggio con Pietro Aretino, stipendiato imperiale, che per l'Avalos vestì persino i panni del poeta epico (con l'incompiuta *Marfisa*, del 1535) e per la Marchesa impugnò la penna del devoto (*Vita di Caterina Vergine*, 1540)¹⁰⁴⁹. Nel ricambio di nomi e di volti che investì Milano a cavallo degli anni quaranta, il 1543 vide transitare per la casa di Massimiliano Stampa perfino Antonfrancesco Doni, che dell'ultima gloria artistica cittadina, il ‘conterraneo’ Leone Leoni (da lui conosciuto a Venezia, a Piacenza o per l'appunto nel capoluogo lombardo), avrebbe lasciato memoria nelle *Rime del Burchiello* (Venezia 1553)¹⁰⁵⁰.

¹⁰⁴⁵ Sulla produzione poetica del Marchese cfr. Croce 1953, pp. 359-365, e Morelli 1989, pp. 233-259.

¹⁰⁴⁶ Sui componimenti dei tre poeti spagnoli ed i rapporti che essi intrattennero col Marchese cfr. ora Gargano 2000, pp. 347-360, e Morelli 2000, pp. 361-368. La “calcolata strategia di amplificazione del mito” degli Avalos (Toscano 2000, pp. 101 e ss.) aveva avuto come primi effetti la diffusione napoletana dell'*Orlando Furioso*, in cui erano decantate le glorie del casato, e la circolazione manoscritta dei sonetti di Vittoria a Bologna, Ferrara, Padova, Verona e Siena (dove Alfonso divenne Accademico Intronato).

¹⁰⁴⁷ La citazione è tratta da Albonico 1990, pp. 196-197; importante anche l'aggiornamento offerto in proposito da Albonico 2002, pp. 17-28. Negli stessi anni, il *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* di Paolo Giovio, scritto entro la prima metà del quarto decennio e circolato manoscritto (cfr. soprattutto Vecce, 1990, pp. 67-93, e Vecce 1997, pp. 172-174), si proponeva come tramite tra le esperienze del Viceregno (ivi codificate come modello comportamentale e culturale: cfr. Giovio 1984, pp. 169-171) e il Milanese, dove Giovio frequentò assiduamente Alfonso durante i primi anni del suo governatorato.

¹⁰⁴⁸ Su quest'episodio cfr. soprattutto Bolzoni 1995, pp. XV e 32 ss.; e Tateo 1996, pp. 500-502.

¹⁰⁴⁹ Sulla cerchia di letterati gravitanti attorno all'Avalos cfr. Salza 1903, pp. 39-49. Pietro Aretino fu pensionario dell'Avalos con alterne vicende sin dal 1531 (Larivaille 1997, pp. 137 e 329-333), ed è piuttosto indicativo che il tema principale di questo rapporto di mecenatismo fosse la composizione del poema epico *Marfisa*, in cui il Marchese sperava di far rivivere le ottave che Ariosto gli aveva dedicato.

Circa il Muzio, si ricordi la sua presa di posizione sulla questione della lingua letteraria, aperta da Claudio Tolomei nel 1559: esponente dell'Accademia milanese dei Trasformati (le cui comunicazioni si svolgevano in toscano) e schierato in difesa delle prime esperienze poetiche lombarde in volgare, il Muzio rivendicava col Trissino il carattere “italiano” del codice adottato in alcuni ambiti letterari dopo la riforma bembesca (Tiraboschi 1795-96, VII, 4, p. 1499): una posizione per molti versi affine a quella già proposta dal circolo napoletano dell'Avalos (Toscano 2000, pp. 101 e ss.).

¹⁰⁵⁰ Burchiello ed. 1553, p. 11 (lettera dedicatoria datata 3 marzo 1553). Un altro toscano emigrato nei cantieri ambrosiani, Silvio Cosini, sarebbe invece divenuto il protagonista del *Disegno* di Doni (Venezia 1549): cfr. in proposito Agosti 1990, pp. 182-183, e p. 199, nota 68.

Un'operazione culturale simile a quella che abbiamo descritto per le lettere fu condotta dal Marchese anche a livello figurativo. Sin dagli anni trenta l'impegno personale di Vittoria Colonna e l'influente mediazione di Alfonso avevano infatti aperto la collezione familiare a voci romane, fiorentine e venete¹⁰⁵¹: al 1528 risale probabilmente l'arrivo a Ischia della copia dalla *Trasfigurazione* di Raffaello dipinta da Giovanfrancesco Penni (oggi al Prado); al 1531 l'acquisizione del *Sacrificio di Isacco* di Andrea del Sarto oggi alla Gemäldegalerie di Dresda¹⁰⁵²; al 1531, o poco dopo, la commissione a Tiziano del *Ritratto di Alfonso con paggio*, oggi in collezione privata¹⁰⁵³.

Dopo il 1538 un'accurata opera di sprovvincializzazione si sviluppò invece intorno alla capitale lombarda. Privata durante la guerra franco-spagnola di voci come Giangiacomo della Porta e Andrea da Saronno, Milano si trovò finalmente reinserita nelle vie maestre della cultura peninsulare: Alfonso investì sul genere della medaglia, introdusse scultori come Leone Leoni (1542) e accolse alcune opere estremamente innovative di Tiziano, autore nel 1539-41 circa dell'*Allocuzione del Marchese del Vasto* (Madrid, Museo del Prado)¹⁰⁵⁴, ma anche della pala con l'*Incoronazione di spine* oggi al Louvre, datata al 1540-41 e destinata alla cappella della Santa Corona in Maria delle Grazie¹⁰⁵⁵. Dal Veneto venne chiamato il pittore Giovanni Demio, portatore di un linguaggio intriso di romanismo fiammingo, e da Mantova, in occasione della visita imperiale del 1541, giunsero i disegni di Giulio Romano per gli apparati effimeri¹⁰⁵⁶.

Viceversa Leone Leoni, mantenuto alla Zecca coll'incarico di incisore, veniva lasciato lavorare anche per città vicine, cosicché accreditasse con la propria opera il ruolo della metropoli e del suo mecenate: nel 1545 il medaglista della corte dell'Avalos ritrasse a per esempio il letterato modenese Francesco Molza, e l'episodio trovò immediata risonanza nelle *Lettere* di Aretino¹⁰⁵⁷. Rompendo l'isolamento lombardo come aveva fatto con quello

¹⁰⁵¹ Sulla committenze artistiche del Marchese cfr. in part. Bora 1977 (1), p. 46; e Agosti 2001, p. 16, nota 41; sul suo mecenatismo milanese cfr. ora Sacchi 2005, in part. I, pp. 81, 165, 304, e II, p. 384.

¹⁰⁵² Shearman 1965, II, pp. 280-281, n. 94.

¹⁰⁵³ Wethey 1969-71, II, p. 78, n. 9; e Jean Habert, in Laclotte 1993, p. 575, n. 166. Un *Noli me tangere* su disegno di Michelangelo fu inoltre dipinto dal Pontormo per Vittoria Colonna grazie agli uffici del Marchese: cfr. Hirst 1997, pp. 335-344, e Agosti 2005, pp. 71-81.

¹⁰⁵⁴ Sull'*Allocuzione* cfr. Wethey 1969-71, II, p. 79, n. 10. Per un aggiornamento bibliografico cfr. ora Miguel Falomir, in Falomir 2003, pp. 186-188, n. 20. Sui ritratti asburgici di Tiziano cfr. ora Checa Cremades 2001, pp. 51-59. Nel determinare il nuovo corso mecenatistico dell'Avalos, assieme all'esplicita emulazione nei confronti dei principi mantovani giocò forse anche la presenza nella Serenissima, dal 1539 al 1546, di un agente dotto e affidabile come Diego Hurtado de Mendoza, che era divenuto protettore dell'Aretino e del Sansovino sin dal suo arrivo in laguna, offrendosi anche come intermediario degli imperiali presso Tiziano (cfr. in proposito González Palencia e Mele 1941-43, I, pp. 163-183, 226-239).

¹⁰⁵⁵ Wethey 1969-71, II, p. 82, n. 26 (che data però l'opera al 1546-50), e Jean Habert, in Laclotte 1993, p. 580, n. 171. Nella *Crocifissione* affrescata da Gaudenzio Ferrari per la cappella della Santa Corona nel 1543, il *San Longino* che guarda il pubblico assomiglia intrigantemente al Marchese, ma non mi pare che questo dettaglio sia mai stato notato (sul dipinto cfr. Bora 1977 (1), p. 47; Romano 1982, p. 64, e Sacchi 1989, pp. 209-210). Eppure, anche altre opere destinate a Milano in quegli anni – si pensi al *Cristo davanti a Pilato* di Tiziano (Wien, Kunsthistorisches Museum) che è del 1543 – contengono criptoritratti di Alfonso già riconosciuti dalla critica (cfr. Wethey 1969-71, II, p. 78, n. 9).

¹⁰⁵⁶ Sul pittore Demio, che risulta pagato dalla Cancelleria Ducale per alcune "pitture" realizzate per Alfonso, cfr. Bora 1977 (1), p. 46, De Vecchi 1977 (1), p. 55, l'accenno in Volpe 1978, p. 91; Leydi 1999, pp. 111-115, e ora Avagnina e Villa 2006.

Sull'attività di Giulio per Milano cfr. Bora 1977 (1), pp. 46-47, che riconduce a quest'occasione i disegni giulieschi per otto statue del Museo del Louvre: li si veda in Hartt 1958, II, fig. 527. Sugli apparati milanesi si vedano anche Bora 1977 (1), pp. 46-47; Scotti 1977, p. 98, e Checa Cremades 1979, pp. 24-31. I preparativi per la visita imperiale del 1541 erano iniziati sin dal 1539, come attesta una lettera di Paolo Giovio al cardinal Alessandro Farnese del 16 ottobre di quell'anno: Giovio ed. 1956-58, I, p. 222, n. 100.

¹⁰⁵⁷ Aretino 1997-2002, III (1546), p. 226, n. 248, lettera a "Lione scultore" del luglio 1545.

napoletano, il Marchese del Vasto usò dunque gli oggetti d'arte e gli artisti per propagare l'immagine splendida della propria corte ed esercitare la diplomazia dei magnanimi.

3. Paolo Giovio e Pietro Aretino

Con la morte dell'anziano Marino Caracciolo (1538), sepolto in Duomo entro una tomba attribuita al Bambaia e ispirata al monumento sansoviniano d'Ascanio Sforza a Santa Maria del Popolo (Roma), a Milano si era idealmente chiusa l'epoca sforzesca e franciosante della committenza profana¹⁰⁵⁸. Nella città dimessa del duca Francesco lo sfarzo spagnolo di Alfonso d'Avalos – una ventata di profumo registrata da più fonti e da più di un sonetto – portò alla ribalta abiti mai visti, rimasti a lungo dal repertorio dei sarti e giunti appena in tempo per reggere il confronto con Firenze, a sua volta investita dal fenomeno Eleonora di Toledo¹⁰⁵⁹.

Figura tutt'altro che secondaria nella vita politica e sociale dell'Italia asburgica, specie dopo il 1526, il Marchese del Vasto fu un esponente tipico di quella nobiltà italiana che, senza dare luogo a dinastie di prima grandezza, ma vivendo in subordine al servizio dell'Impero, conobbe momenti di splendore che non riemergono facilmente dal loro lascito patrimoniale disperso, ma che per lo studioso del XVI secolo risultano nondimeno dei poli aggregatori fondamentali per capire l'improvviso emergere di fenomeni culturali più vasti. Nel nostro caso, il mecenatismo dell'Avalos fu l'elemento di raccordo tra la 'scuderia' di Pietro Aretino, il nuovo orientamento veneteggiano della corte milanese, l'emergere in Lombardia di una cultura antiquaria d'apparato ed il nuovo corso della ritrattistica imperiale¹⁰⁶⁰.

Il ventilato arrivo di Francesco Salviati e i dodici ritratti di soggetto incerto (forse dei *Cesari*) che il pittore avrebbe dovuto firmare per il Governatore sono un bell'esempio di come quest'ultimo avesse messo a frutto stimoli culturali diversi. Il modello mecenatistico del progetto era costituito infatti dai *Dodici Cesari* gonzagheschi, e l'operazione avrebbe dovuto essere gestita da due letterati di fama non milanesi: Paolo Giovio, che si impegnò a fornire da Como le monete antiche necessarie a garantire l'attendibilità delle effigi, e Pietro Aretino, che tenne i contatti con il pittore toscano¹⁰⁶¹.

La compagnia e la consulenza del Vescovo di Nocera emergono in effetti a più riprese alle spalle dell'Avalos, a partire dal viaggio veneziano che i due condivisero nel 1539-40. Numerosissime furono poi le visite compiute dal prelado nel "vastissimo e ornatissimo palazzo" milanese d'Alfonso, definito dal Giovio "cosa incredibil, de nova bellezza e

¹⁰⁵⁸ Su questa fase della committenza lombarda cfr. soprattutto Agosti 1990, p. 180, e Fiorio 1997, pp. 288-289. Per la biografia di Marino Caracciolo (1469-1528), conte di Gallarate e uomo di transizione che aveva servito Ascanio e Massimiliano Sforza, ma sempre da posizioni imperiali e da un punto di vista legato al Milanese, si veda Gaspare de Caro, *Caracciolo, Marino Ascanio*, in *DBI*, XIX, 1976, pp. 415-424.

¹⁰⁵⁹ Sull'abbigliamento alla spagnola a Milano cfr. almeno Saxl 1936, pp. 11 e ss.; e Levi Pisetsky 1957, pp. 879-927.

¹⁰⁶⁰ Il profilo di Alfonso (mancando ancora una trattazione monografica) rimane affidato a importanti pagine di Federico Chabod (Chabod 1971 (1936-37), pp. 278 e ss.) e di Fritz Saxl (Saxl 1936, pp. 10 e ss.), integrabili con le notizie di interesse storico-artistico fornite da Vasari 1966-87 (1550 e 1568), IV, pp. 334 (Giovanni Francesco Penni e Pellegrino da Modena) e 389 (Andrea del Sarto); V, p. 326 (Pontormo); VI, pp. 113 (Michelangelo) e 162 e ss. (Tiziano), e con i dati raccolti da Agosti 2005, p. 41; ma cfr. anche: Müntz 1895, p. 248; Saxl 1936, pp. 6-8; Gaspare de Caro, *Avalos, Alfonso*, in *DBI*, IV, 1962, pp. 612-616; Panofsky 1965, pp. 188-202; Middeldorf 1975, p. 84; Bora 1977, pp. 46-48; Fraccaro 1993, pp. 75-98; Giovio ed. 1999, in part. 105, 112 e ss., 134 e ss., 184; Leydi 1999, pp. 111-127 e 216. Sulla collezione napoletana della famiglia cfr. Anelli 1885, pp. 47-52; Di Risio 1990; Labrot 1992, pp. 384-396; Saccone 1993, pp. 24-33, in part. 31; Leone de Castris 1994; De Martini 1994, pp. 119-130; Bernini 1996, pp. 384-445. Sulla corte d'Ischia e sulle iniziative artistiche promosse da Alfonso sul fronte napoletano cfr. ora Leone De Castris 1997, pp. 67-76; Di Majo 2005, pp. 19-32.

¹⁰⁶¹ Su quest'episodio cfr. Leydi 1999, p. 115; Bartolini 1998, pp. 186-196.

grandezza”, mentre a sua volta il Governatore, che aveva contribuito a finanziare il Museo gioviano, amava considerarlo una meta privilegiata per il proprio diporto estivo¹⁰⁶².

È assai probabile che nelle predilezioni antiquarie di Alfonso la competenza gioviana in fatto di monete antiche abbia giocato un ruolo importante¹⁰⁶³. Senz’altro, il rapporto tra l’Avalos e il Giovio valse come un reciproco riconoscimento: il prelado non era solo una figura accreditata a Roma e Firenze, ma sedeva accanto ai fabbricieri nelle riunioni per il cantiere del Duomo milanese (uno dei più chiusi agli orientamenti e agli uomini del Marchese), e con le proprie lettere manteneva aperto un canale diplomatico farnesiano-mediceo che, oltre a rendere possibile l’arrivo a Milano di Cecchino Salviati, ebbe senz’altro un peso non trascurabile nell’incrementare la visibilità del Marchese e nell’accreditare il nuovo volto più raffinato del dominio spagnolo (a partire dalle ripetute raffigurazioni concesse ad Alfonso nel venerato Museo lariano)¹⁰⁶⁴.

Nondimeno, la figura che più prepotentemente dettò gli indirizzi artistici e letterari di Alfonso, come abbiamo ampiamente documentato, fu Pietro Aretino. Né a Mantova, né a Venezia la medaglia d’apparato e quella aulica conobbero una maturazione paragonabile a quella milanese, ed in questo suo indirizzo la corte meneghina recepì la valorizzazione dei microritratti replicabili portata avanti dalle *Lettere di Pietro Aretino* ed esemplificata dall’opera di Leone Leoni¹⁰⁶⁵. Il Marchese del Vasto fu in effetti uno degli interpreti più fedeli della strategia di complementarità e paragone tra le arti ispirata dallo scrittore toscano: fu ad esempio per intercessione dell’Avalos che prima il Bacci, e poi Tiziano e Leoni divennero dei pensionari imperiali.

4. “Quando Didone con Enea, sopra le campagne di Vigevano, miravano alli vuoli de’ girifalchi”: la celebrazione degli Avalos come coppia illustre

I maggiori fervori artistici della corte milanese dell’Avalos si collocano a ridosso della visita imperiale del 1541 e in concorrenza con le imprese mecenatistiche di Genova (gli affreschi di Perino, i molti arazzi di Andrea Doria, le medaglie e le placchette di Leone Leoni, scultore che l’Avalos non tardò infatti ad allettare, e con successo)¹⁰⁶⁶. In questo stesso momento, all’inizio del quinto decennio, la rinascita culturale della città interessò anche il microritratto metallico, che risorse quindi in vesti d’apparato. Certo, già governatori come Antonio De Leyva (†1536) si erano fatti effigiare su metallo: il generale spagnolo possedette perfino delle repliche polimateriche dei ritratti di Carlo, risalenti forse ai suoi viaggi italiani e tedeschi¹⁰⁶⁷; ma la medaglia del De Leyva (risalente ai suoi ultimi anni milanesi e di autore anonimo) si era limitata a proporre un’immagine da patrizio, con berretta, robone impellicciato e una soluzione *passepourtout* come la *Fama* nel rovescio¹⁰⁶⁸.

L’azione dell’Avalos sortì invece quanto di meglio Carlo V potesse aspettarsi nominando luogotenente un signore napoletano di rango non infimo, educato da una figura come

¹⁰⁶² La citazione sul Palazzo milanese dell’Avalos è tratta da Giovio ed. 1956-58, I, p. 318, n. 167; per i rapporti tra Giovio e l’Avalos cfr. De Vecchi 1977 (2), pp. 87-93; sulla residenza di Vigevano cfr. Soldini 2007, p. 169, nota 12. Aperture importanti sui rapporti tra il Giovio e le arti figurative in Lombardia sono suggerite ora da Agosti 2000, pp. 51-62.

¹⁰⁶³ Nel cap. II.1 abbiamo già esaminato quali fossero i rapporti del Giovio con uno dei più ricchi medaglieri italiani, quello mediceo, e quali fossero, al di là dell’interesse umanistico per l’attendibilità delle effigi che emerge in tanti passi dei suoi *Elogia*, le sue capacità nell’interpretare, contestualizzare e riadattare i rovesci d’età romana.

¹⁰⁶⁴ De Vecchi 1977 (2), pp. 87-88.

¹⁰⁶⁵ Cfr. *supra*, l’*Introduzione* e il cap. I.1.

¹⁰⁶⁶ Per una panoramica delle imprese mecenatistiche milanesi di questo decennio cfr. Leydi 1999, p. 111.

¹⁰⁶⁷ Sui ritratti di Carlo V realizzati in pietra dura e su metalli smaltati cfr. Hackenbroch 1968-69, pp. 323-332; Hackenbroch 1984, pp. 436-443; Venturelli 1999 (1), pp. 61-72. Per uno spoglio sommario dell’inventario in morte del de Leyva cfr. Leydi 1999, pp. 125-127.

¹⁰⁶⁸ Sulla medaglia di Antonio de Leyva si veda Toderi e Vannel 2000, I, p. 102, n. 236.

Vittoria Colonna: dopo la precoce scomparsa dello scultore Alfonso Lombardi (1537), già ritrattista cesareo, e l'interruzione dei rapporti tra gli imperiali e Giovanni Bernardi, fu l'Avalos a verificare l'opportunità del codice antiquario d'apparato e a vagliare, attraverso medaglie che già conosciamo, la rosa degli scultori candidati a divenire ritrattisti cesarei.

Nondimeno, il mecenatismo personale del Marchese, coltivato con raffinatezza non impersonale, non offrì solo un servizio all'Imperatore: per molti versi esso suggerì anche i temi e le iconografie della medaglistica prodotta intorno alla corte di Milano negli anni successivi.

Innanzitutto, la medaglia del Marchese, coniata da Giovanni da Cavino a *pendant* con un ritratto cesareo (forse nel 1536 per la nomina a generale, o forse nel 1538 in occasione di quella a Governatore), fissò per tutti il modello dell'effigie militare – allusiva ad eventi bellici e affine per soggetto alle medaglie che l'*entourage* di Carlo V aveva già privilegiato nelle *entrées* italiane di Carlo¹⁰⁶⁹.

In secondo luogo, la medaglia leoniana della marchesa Maria d'Aragona – una delle prime muliebri in città dopo quella ducale di Cristina di Danimarca, andata in sposa a Francesco II Sforza (1533) – riformulò i modi dell'effigie galante¹⁰⁷⁰. È piuttosto sintomatico il fatto che una medaglia della nobildonna fosse realizzata a *pendant* di una dell'Avalos: la topica della poesia amorosa, che il Marchese stesso prediligeva, stabiliva tra le due effigi un gioco di ruoli e una continuità di lettura che a Milano avrebbe trovato nei 'ritratti in rima' di Luca Contile (1560) la sua più autorevole espressione, e avrebbe incontrato un seguito nelle medaglie di Chiara Gosellini e Tarquinia Molza, ricordate non a caso in carmi¹⁰⁷¹. Il rovescio di una delle medaglie dell'Aragona poi, rappresentando un *Concilio degli dei* in cui sembra mancare Venere, suggeriva discretamente la divinizzazione dell'effigiata per meriti di bellezza.

Già nel 1538 Paolo Giovio, al corrente del nuovo clima della corte, aveva dipinto in chiave mitologica i ritiri in villa di Alfonso e Maria ("quando Didone con Enea, sopra le campagne di Vigevano, miravano alli vuoli de' girifalchi")¹⁰⁷²; una sorta di vagheggiamento amoroso è immaginato anche in una lettera del prelato in cui Pericle e Mitridate, ritratti nel Museo comasco, traggono "fiato dal cielo in volger la vista al ritratto della signora Marchesa, parendo al re del Ponto di veder la sua Ipsicratea e al cavaliere ateniese la sua Aspasia"¹⁰⁷³.

Non stupirà dunque che una delle medaglie sopravvissute riconducibili ai Marchesi sia un'effigie doppia di tipo coniugale con un ritratto per faccia¹⁰⁷⁴, e che la stessa iconografia fosse attestata anche in un'agata della collezione napoletana del figlio Francesco Ferdinando¹⁰⁷⁵. Ci piacerebbe immaginare che la gemma – emersa recentemente nell'inventario dei beni napoletani degli Avalos nel 1571, ma non ancora rintracciata – accompagnasse le rimembranze del Generale quando era trattenuto al campo o spinto in viaggio, o magari tenesse compagnia alla sua consorte, come vediamo in molti ritratti dipinti della prima metà del XVI secolo.

¹⁰⁶⁹ Abbiamo già discusso l'iconografia della medaglia di Giovanni da Cavino nel cap. II.1. Si trattava di una soluzione già praticata nelle medaglie dei membri del *clan* degli Avalos, come quelle del Marchese di Pescara Ferdinando e Ascanio Colonna: le due medaglie, l'una fusa, l'altra coniata come quella di Alfonso, sono risp. in Toderi e Vannel 2000, I, p. 101, n. 228, e II, p. 807, n. 2527; per l'attribuzione di quest'ultima a Giovanni Bernardi cfr. Cupperi 2007 (1).

¹⁰⁷⁰ Per la medaglia di Maria d'Aragona cfr. *supra*, cap. I.1. Sulla medaglia di Cristina di Danimarca cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 102, n. 235, e qui il cap. I.7.

¹⁰⁷¹ Sull'intera questione i capp. I.1 e I.3, cui rinviamo anche per la problematica identificazione della medaglia leoniana di Alfonso.

¹⁰⁷² Giovio ed. 1956-58, I, p. 205, n. 84, lettera al cardinal Gian Maria del Monte del 20 aprile.

¹⁰⁷³ Giovio ed. 1956-58, I, p. 334, n. 180, lettera al Marchese del Vasto del 16 febbraio 1544.

¹⁰⁷⁴ Attwood 2003, I, p. 147, n. 141.

¹⁰⁷⁵ Bernini 1996, p. 425.

Il travestimento letterario (anche quando giocato in chiave burlesco-satirica) era insomma una consuetudine letteraria e figurativa: persino il cardinale Alessandro Farnese, “andato in Spagna in forma e abito di Mercurio” e tornato “per contra punto a passi di Vulcano”, fu invitato dal Giovio a “basare li genochia a messer Santo Ambrosio nostro” e a farsi ricevere dal “signor Marchese” con “un acatamento simile a quelli della fonte di Merlino”, cioè con una pompa di sapore autocelebrativo simile a quella che nelle ottave dell’*Orlando furioso* (XXVI, 52) caratterizzava la fontana sulla quale erano ritratti gli Avalos illustri¹⁰⁷⁶. Dal canto suo, il Vescovo di Nocera sperava “di far bere a tuto el traino [del Cardinale] della frigidissima e famosa fonte di Plinio e gustare delli apicianissimi pesci del [suo] Museo”¹⁰⁷⁷.

Le medaglie commissionate dall’Avalos ebbero un ruolo considerevole nelle strategie di visibilità del Governatore. Non sfuggirà infatti che il numero dei tipi microritrattistici messi in circolazione dai due Marchesi (cui va aggiunta quella unilaterale con iscrizione “MARIA ARAGONIA”, risalente forse agli anni cinquanta) è piuttosto cospicuo per l’area e la cronologia di cui trattiamo¹⁰⁷⁸. Nell’ambito di una promozione familiare di cui esamineremo tra breve gli sviluppi sotto Francesco Ferdinando d’Avalos, Alfonso e sua moglie si celebrarono in tutte le occasioni messe a disposizione per una dinastia non principesca come la loro (sebbene a dire il vero Maria discendesse da un casato reale). Così il Marchese comparve in medaglia come generale, la Marchesana come donna di celebrata bellezza, ed entrambi furono ritratti come personaggi di un rapporto amoroso che le rime di Alfonso e della sua corte avevano reso illustre.

5. Ferrante Gonzaga, “virtuoso nel senso machiavelliano”, e la svolta della medaglia aulica di metà secolo

Nel 1546 due eventi improvvisi, la destituzione dell’Avalos e la sua morte, sembrarono far vacillare il suo volenteroso costrutto: Leoni si allontanò alla corte farnesiana di Piacenza, e la corte già del Marchese si divise tra Vigevano, residenza lombarda della Marchesa, il castello di famiglia ad Ischia e l’*entourage* del nuovo governatore Ferrante Gonzaga (1546-55).

Quest’ultimo fu un uomo d’azione meno proclive al collezionismo e senz’altro più propenso ad un mecenatismo di rappresentanza – come mostrano i suoi celebri arazzi raffiguranti il *Fructus belli* (1547, oggi divisi tra il Musée Royal d’Art et d’Histoire di Bruxelles e la E. James Foundation di Chichester)¹⁰⁷⁹ e la sua splendida armatura da parata milanese (oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna)¹⁰⁸⁰. Egli seppe però raccogliere l’eredità del napoletano e riunirne alcuni collaboratori (i Leoni, i Contile, i Muzio, cui si aggiunse il piemontese Giuliano Gosellini) attorno a progetti ispirati da un pragmatismo tutto politico¹⁰⁸¹. Gli apparati del 1548 per la visita dell’*infante* Filippo, già designato

¹⁰⁷⁶ *Orlando furioso*, edizione a cura di Santorre Benedetti e Cesare Segre, Commissione per i testi della lingua, Bologna 1960, p. 883.

¹⁰⁷⁷ Giovio ed. 1956-58, I, p. 217, n. 96, lettera al cardinal Alessandro Farnese del 7 agosto 1539.

¹⁰⁷⁸ Si tratta del tipo in Toderi e Vannel 2000, II, p. 887, n. 2737. Per la datazione cfr. *supra*, cap. I.1.

¹⁰⁷⁹ Cfr. *supra*, nota 1038.

¹⁰⁸⁰ Sul mecenatismo di Ferrante Gonzaga si vedano almeno: Ulloa 1563, c. 180r; Lomazzo 1587, p. 293; Chabod 1971 (1936-37), p. 168 (dal cui ritratto abbiamo tratto la citazione che intitola il paragrafo); Mezzatesta 1980, pp. 243-266; Mozzarelli 1985, p. 13; Gamber e Beaufort 1990, p. 29, n. A528; Dell’Acqua 1990, pp. 55-60; Brown e Delmarcel 1996, pp. 56 e ss.; Leydi 1999, pp. 110, 171, 186 e ss., 190 e ss., 213 e ss.; Agosti 2000, p. 54; Cupperi 2002 (1), p. 86; Brown 2004, p. 11 e ss.; Soldini 2007, pp. 156, 179-200. Le biografie e gli elogi scritti su Ferrante da esponenti del suo *entourage* sono studiati in relazioni alle loro fonti letterarie da Tamalio 2001, pp. 385-394, e Soldini 2007, p. 115.

¹⁰⁸¹ Una bella riprova del successo incontrato dalle commissioni appariscenti di Ferrante è fornito dall’attenzione con cui i suoi acquisti erano seguiti dall’ambasciatore estense in Francia Giulio Alvarotti: da lui apprendiamo che nel 1548 il Duca di Ferrara teneva d’occhio le scelte artistiche del Governatore milanese

segretamente futuro Duca della città, coinvolsero i Leoni nella realizzazione di un modello in argento della città di Piacenza, conquistata dal Gonzaga in prima persona (1547), e nell'esecuzione di una medaglia di Filippo (1549). Un incarico riservato per una statua equestre di Carlo V da erigere a Milano rivelò presto il monumentalismo aggressivo che caratterizzava il nuovo Governatore, l'uomo che andava riedificando la cinta muraria a danno delle basiliche medievali e a scorno di parte del clero, e che finì celebrato *post mortem* dal figlio Cesare con un'audace statua in cui Ferrante trionfava sui propri nemici personali, opera di Leone e Pompeo Leoni (1561-94)¹⁰⁸².

Approdato al capoluogo lombardo nel 1547, Ferrante vi trovò già attecchita una cultura figurativa aulica e di portata sovraregionale, che egli contribuì ad arricchire chiamando dalla sua Mantova Fermo Ghisoni (*ante* 1550) e Bernardino Campi (1550)¹⁰⁸³. La vicenda più emblematica di questo momento del mecenatismo governatoriale fu forse la commissione a Bernardino Campi di alcune repliche dei ritratti della raccolta gioviana: a richiederle, tra il 1552 ed il 1553, era stata la colta figlia del Governatore, Ippolita (1535-63), che emulò così l'analoga operazione copistica condotta pochi mesi prima dal fiorentino Cristoforo dell'Altissimo per Cosimo I¹⁰⁸⁴.

La medaglistica fiorita sotto Ferrante conobbe invece fosse un momento di complessivo ripensamento dei canoni, o meglio di allargamento delle classi ritrattistiche per impulso della corte, come lasciano supporre diversi episodi. La medaglia di Ippolita Gonzaga fusa da Leone Leoni nel 1550-51, con i suoi eccezionali 69mm di diametro, costituì la prima risposta alle nuove sollecitazioni e la prima avvisaglia del configurarsi di una nuova classe

tanto da "voler de' piati grandi grandi, come quelli che la vide in tavole del signor don Ferrante, [onde] sarà meglio che la mandi i disegni di tutti tutti" (lettera del 20 ottobre di quell'anno, in Occhipinti 2001, p. 202). L'episodio si comprende meglio alla luce del fatto che il Gonzaga poteva esibire l'argenteria e l'oreficeria del valore di quarantamila franchi donatagli da Francesco I nel 1544 (lettera del medesimo Alvarotti del 27 novembre, *ibidem*, p. 96), un regalo che il generale asburgico aveva cercato senza successo di arricchire con l'acquisto di tre boccali dorati (lettera del gennaio 1546 pubblicata *ibidem*, p. 124).

¹⁰⁸² Cupperi 2002 (1), pp. 83-124. Il polso di Ferrante e il registro del suo mecenatismo a venire erano già presenti nell'encomio che l'Aretino rivolse al Gonzaga fresco di nomina (luglio 1546, in Aretino 1997-2002, IV (1550), p. 80, n. 99): "Ciascun che [...] ha retto [Milano] nel passato è suto ombra e fumo di Carlo Cesare; ma voi sete imagine e similitudine de lo Imperadore Augusto".

¹⁰⁸³ Per la datazione dei rapporti tra Ferrante Gonzaga e Fermo Ghisoni, già attivo per il Duca di Mantova e per il cardinal Ercole, si rivela decisiva la seguente lettera mantovana del Ghisoni, che risale al 4 giugno 1550 (ASP, Epistolario Scelto, "F. Ghisoni", b. 18, fasc. 17, cc. 1r-4v: "Molto magnifico Signor mio honorandissimo, da l'hora in poi ch'io scrissi a vostra Signoria son stato per mala sciagura infermo lungamente, il che ha causato ch'io non ne ho né fatto risposta alla lettera, né tratto a fine l'opera sua. All'un debito sodisfarò hora che assai buona triegua mi sento haver con il male; all'altro, cioè di finir il suo quadro, non mancherò come più tosto habbi ripreso parte delle perdute forze, le quali passo passo vo racquistando per questi caldi. Dico ch'io spero farglielo haver in brieve finito di qua, et trovarmi con l'aiuto d'Iddio questo prossimo settembre in Milano, ov'io sodisfarò per quanto mi sarà possibile compitamente al disiderio suo. Et come ch'io disidera grandemente di riveder messer Titiano, carissimo mi sarà di trovarlovi come vostra Signoria mi scrive ch'esser potrà facilmente. Il quadro del Giove è pur nel termino di prima per la causa sudetta, et ancho perché mi è convenuto lasciarlo a dietro, essendo stato impedito assai nei servigi de' nostri illustrissimi principi"). A Milano, non diversamente dal loro maestro e dal loro committente, Giulio Campi e Fermo Ghisoni rappresentarono una tradizione figurativa cui nell'immediato fu impedito di radicarsi molto oltre la cerchia palatina. Estremamente indicativo in tal senso il fatto che Giulio Campi, dopo una momentanea fortuna legata alla protezione del cremonese Massimiliano Stampa negli anni trenta, non tornasse sullo scenario milanese che nel 1556, quando i fabbricieri del Duomo si informarono sul suo valore (cfr. in proposito Bora 1977 (1), p. 46, e Giulio Bora, in Gregori 1985, p. 129; sulle ragioni di questo isolamento, da cui non fu esclusa inizialmente neppure la nuova scultura leoniana, si interroga Agosti 1997 (1), p. 295).

¹⁰⁸⁴ Lamo 1584, p. 47, e Affò 1787, pp. 100-105, ripresi da Rovelli 1924, p. 144, Bora 1977 (2), pp. 64-65, De Vecchi 1977 (2), p. 89, e Soldini 2007, p. 180 (a p. 156, si ipotizza che il segretario che seguì la copiatura dei ritratti a Como per conto della committente fosse Giuliano Gosellini). Sulla collezione gioviana si vedano in generale Müntz 1900-01; Rovelli 1924; Gianoncelli 1977; Pavoni 1983 (2) e ora Klinger 1991.

ritrattistica aulica. Il rovescio di questo secondo ritratto metallico (*Ippolita come Ecate*) si pone in rapporto diretto con modelli iconografici più alti della norma: non solo esso raffigura un soggetto mitologico, ma compone anche uno straordinario intarsio paesistico a partire da schemi iconografici di diversa provenienza (due dei quali, la *Diana cacciatrice* ed il *Ratto di Proserpina* dello sfondo, sono di provenienza antica)¹⁰⁸⁵. Il rovescio leoniano non si limitava ad allegorizzare gli attributi della celebrata: esso la assimilava ad una divinità scelta per antonomasia, Ecate, e qui raffigurata in più scene per allargarne la valenza connotativa.

Anche nel recto, come notò felicemente Georg Habich, l'abito d'Ippolita è "una sorte di veste da ninfa [...] che si rivolge apertamente alla poesia e al teatro pastorale coevo"¹⁰⁸⁶. In effetti, nel 1551 il rientro dalla Campania di Ippolita, già vedova di Fabrizio Colonna¹⁰⁸⁷, fu festeggiato con la rappresentazione della *Agia* di Luca Contile¹⁰⁸⁸, una *pièce* che alludeva chiaramente alla famiglia del Governatore, rappresentato da Marte, attraverso un travestimento bucolico. Il primo atto (in cui la giovane vedova prestò il volto alla dea cacciatrice, e fu chiamata ad impersonare la Castità vittoriosa e l'ostilità ad Amore) si apriva poi con una sorta di messa in scena della medaglia leoniana – artificio che fu colto e divulgato in versi da alcuni poeti toscani presenti (*De Hippolyta Dianam in scenis agente*):

At postquam teneris adolevit gratia annis
Dianam in sylvis dixeris Hippolytem.
Illam inter nymphas arcum pharetramque ferentem
vidimus, et celeri cuspide adire feras.
Atque pudicitiae cultum docuisse puellas
verbaque coelesti audivimus ore loqui¹⁰⁸⁹.

La classe della medaglia principesca, estesa ormai alla famiglia del Governatore, accoglieva così per i rovesci il codice mitologico di quei dipinti che Tiziano, disseminandoli all'uopo di criptoritratti, chiamava 'poesie': era quanto prescriveva Lomazzo all'effigie allegorica, che doveva "imitar i poeti quando cantano in verso le lodi loro"¹⁰⁹⁰.

La medaglia di Isabella Capua (*ante* 1556) è del tutto affine a quella della figlia Ippolita: l'allegoria non è né un'impresa, né la prosopopea di una virtù, ma di nuovo un criptoritratto in cui compare, con evidenza quasi onirica o forse a mo' di Vesta, "una donna in abito matronale appresso un altare, sopra cui arde un fuoco che avampando diledgna le nubi"

¹⁰⁸⁵ Per la bibliografia sulla medaglia cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 70, e *supra*, cap. I.1. Nel rovescio Diana, attraversando una radura durante una battuta di caccia, chiama a raccolta le compagne col corno. Più in fondo, da un edificio rustico fuoriesce Cerbero, custode del passaggio infero che Plutone imbocca stringendo tra le braccia Proserpina. Luna, raffigurata come un volto celeste e circondata da un alone, allude alla terza tra le sfere mondane (terra, inferi, cieli) o, meno probabilmente, agli stati maritali (verginità, matrimonio, vedovanza, essendo Luna divinità infera) su cui domina la bellezza di Ippolita, assimilata ad Ecate.

Lo schema del *Ratto di Proserpina* era tramandato da numerosi e fortunati sarcofagi non solo a Roma, ma anche al Camposanto Monumentale di Pisa e al Palazzo Ducale di Mantova (Bober e Rubinstein 1986, pp. 56-57, n. 9). L'iconografia di *Diana cacciatrice* era invece desumibile da diversi tipi monetali (un aureo augusteo: *RIC*, I, p. 89, nn. 342 e 353; un multiplo d'aureo risalente alle guerre civili: p. 188, n. 11); una fonte numismatica diversa potrebbe aver suggerito anche il motivo del cane (denario del 96 d.C.: *RIC*, II, p. 224, n. 11).

¹⁰⁸⁶ Habich 1924, p. 130.

¹⁰⁸⁷ L'assimilazione a Diana, dea vergine e modello retorico di bellezza giovanile, è stata già ricondotta a connotazioni vedovili in riferimento alla medaglia (Valerio 1977, p. 140, n. 101). Sulla datazione della medaglia rinviemo al nostro cap. I.2.

¹⁰⁸⁸ Sull'ecloga, composta per l'occasione e rappresentata in concomitanza con la visita del cardinal Ercole Gonzaga a Milano, cfr. Salza 1903, pp. 113-131.

¹⁰⁸⁹ Accolti, Segni, Vinta *et al.* 1562, p. 42.

¹⁰⁹⁰ Lomazzo 1973-74 (1584), p. 378.

(Lomazzo)¹⁰⁹¹. Il fatto stesso che in sede normativa il trattatista lombardo attingesse volentieri alle medaglie dei Gonzaga guastallesì è indice del fatto che durante i decenni successivi esse ebbero un ruolo non trascurabile nella percezione del nuovo sistema di generi. L'impressione che se ne desume è che la variegatissima precettistica di decoro del *Trattato* ("gl'abiti di grado in grado si hanno da sminuire secondo le genti") fosse in parte il riordinamento di una sedimentazione che a partire dal sesto decennio aveva investito la medaglia milanese nel modulo e nelle forme comunicative.

Anche la medaglia di Ferrante Gonzaga (commissionata nel 1556) ci pone di fronte ad innovazioni cospicue rispetto alle consuetudini dei predecessori. Il busto, che raffigura il generale in un'armatura all'antica, è aumentato di dimensioni, mentre nel rovescio il registro eroico si dilata in tre episodi come nella medaglia leoniana di Ippolita: Ferrante nei panni di Ercole affronta un gigante, mentre l'idra di Lerna ed un satiro (simbolo dei detrattori) si preparano all'attacco. L'identificazione con un dio in lotta titanica si era appropriata d'una modalità rappresentativa propria dei sovrani: nelle medaglie leoniane del 1548-49 era infatti Filippo ad essere assimilato ad Ercole, mentre Carlo era Giove¹⁰⁹².

Come dobbiamo dunque interpretare i mutamenti delle convenzioni tipologiche e iconografiche che interessarono gli anni cinquanta e formarono ai propri principî la generazione di Giampaolo Lomazzo? Quali impulsi fecero sì che a Milano il corso di una medagliistica limitata quasi esclusivamente a soggetti politico-militare si aprisse a nuove classi ritrattistiche, mentre a Mantova e persino a Firenze la medaglia, pur accogliendo simili forme di impaginazione complessa, si mantenne assai più conservativa per quanto riguarda l'identità dei ritrattati?

A proposito del fenomeno su cui ci interroghiamo, nei decenni passati si è spesa la categoria di "Manierismo" per indicare un momento nel quale la medaglia si sarebbe liberata di alcune convenzioni di genere, concedendo al contempo pieno sviluppo ad invenzioni figurative le cui ragioni sarebbero riconducibili alla maturazione di personalità come Leone Leoni, Benvenuto Cellini, Andrea Cambi¹⁰⁹³. Credo tuttavia, alla luce di quanto abbiamo visto finora, che non sia possibile né risolvere questi episodi artistici in una mera contrapposizione di scelte di stile (tra il "pedante classicismo" di un Giovanni da Cavino, per esempio, e l'"enfasi sul fatto squisitamente decorativo" di Pastorino da Siena e Alfonso Ruspagiarì)¹⁰⁹⁴, né giustificarli solo come esito di differenze geografiche.

Il contesto milanese, così come emerge dalle testimonianze che siamo andati elencando, suggerisce di leggere gli aspetti iconografici di questo fenomeno sotto una luce nuova: nel capoluogo lombardo la medaglia, guadagnando centralità sociale e una piena rispondenza

¹⁰⁹¹ Lomazzo 1973-74 (1584), p. 378.

¹⁰⁹² Importa rilevare che il soggetto mitologico della medaglia di Ferrante non fu scelto dal committente, bensì dall'artista e dai suoi letterati di riferimento. In una minuta risalente agli ultimi mesi del 1556 Ferrante scrive infatti a Leoni: "Hoggi ho ricevute le tre medaglie che mi havete mandate, le quali me sono state gratissime per la bella et ingenua fatica che vi havete fatta dentro, così nel dritto, come nel rovescio, del qual voi non vi potevi già immaginar né il più bello, né il più proprio a la Fortuna, ch'io ho corsa" (in Cupperi 2002 (1), p. 105). A tale data, verrebbe da desumere, la trasformazione degli *standard* di decoro era così matura che un'iconografia già innovativa poteva essere programmata dall'artista e dai suoi amici, anche quando alludeva, come questa, alle ritorsioni politiche del Gonzaga contro il gran cancelliere Francesco Taverna e probabilmente il castellano Juan De Luna, ovvero i due "satiri" milanesi che avevano appoggiato l'incriminazione per malgoverno di Ferrante (sul contesto politico-biografico in cui la medaglia vide la luce cfr. in part. Segre 1904, pp. 184-260; Mozzarelli 1993, p. 129, e Soldini 2007, pp. 185-186 e, in riferimento alla medaglia, p. 153).

¹⁰⁹³ Proprio commentando la medaglia leoniana di Ippolita Gonzaga, Mark Jones (1979, pp. 60-61) vi ha rinvenuto ad esempio un'enfasi sul dettaglio e sull'attributo, "una strana combinazione" di testa di profilo e busto di tre quarti" e la consonanza con una ricerca di rappresentazione energica e capace di riformulare le convenzioni che regolavano della cornice.

¹⁰⁹⁴ Jones 1979, pp. 60-61.

alla nuova cultura letteraria promossa dalla corte, prese anche a differenziarsi in classi diverse e divenne così uno dei veicoli della distinzione che caratterizzava il potere sovrano ed i suoi rappresentanti rispetto ai ceti aristocratici, legati almeno inizialmente a forme di medaglia più tradizionali. Da questo punto di vista l'evoluzione di *alcuni* tipi di medaglia fu il segnale dell'affermarsi di un 'sistema di generi' più complesso, che tentò di ordinare e mettere a punto modelli diversi per funzioni che si andavano estendendo oltre la ritualità della cosa pubblica e la sfera della sovranità. In particolare, le grandi medaglie di Isabella Capua, Ippolita Gonzaga e suo padre Ferrante furono il segno del delinearsi di una nuova classe ritrattistica, quella della medaglia governatoriale, ricalcata su quella principesca.

Il salto di qualità che caratterizza la medaglia leoniana di Ferrante rispetto a quella di Alfonso d'Avalos può essere dunque letto come la ricaduta aulica di un mutamento delle convenzioni di questa classe ritrattistica che, senza essere stata avviata dalla committenza imperiale, trovò però in essa un motivo di accelerazione e una potente legittimazione¹⁰⁹⁵. Se negli anni trenta la piccola medaglia caviniana di Alfonso si era appaiata a quella di Carlo senza falsi rossori, non dovrà stupire che la stessa forma di emulazione toccasse poi i nuovi *standard* diffusi dalle medaglie asburgiche di Leone Leoni a partire dal 1549. Il modulo grande, l'accentuazione muscolare e dinamica, l'aumento di scala delle figure e l'esplosione dell'invaso spaziale che accomunano il medaglione leoniano di Carlo V (1549) e quello di Ferrante Gonzaga (1556) tracciano la storia di una costante ricerca del parossismo come forma di aulicità cesarea e di eroizzazione, e sono il metro di un gioco al rialzo che fu proprio dell'artista e dei committenti.

Nondimeno, a rendere decoroso e opportuno l'impiego di moduli così grandi fu anche l'affermarsi di una nuova funzione della medaglia, chiamata a testimoniare lo *status* principesco del Governatore: a costui venne gradualmente concesso di rappresentarsi non solo come benefattore civico e stratega militare, ma anche come promotore di una politica familiare all'interno di un gruppo aristocratico legato alla corte centrale di Bruxelles (dove un modulo simile fu adottato anche dal ministro Antoine Perrenot).

A cambiare, nello scenario milanese a cavallo della metà del XVI secolo, furono infine anche i *concepteurs*. Scomparso Paolo Giovio e venuti meno i collegamenti che l'Avalos aveva garantito con la cultura antiquaria di Roma e di Venezia, la corte di Ferrante si popolò di segretari ed istitutori eruditi come Luca Contile e Giuliano Gosellini. Si trattava di rimatori capaci di attingere disinvoltamente al repertorio di testi classici del quale si erano da tempo appropriate le arti figurative maggiori, ma privi di competenze specifiche nello scivoloso campo della numismatica¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹⁵ Lo scarto tra i due tipi di medaglia governatoriale potrà forse essere meglio compreso se accostato a quello gioviano tra l'"istoria", ingentilita ma pur sempre intessuta su basi fattuali, e l'"encomio", che gioca su una più libera associazione metaforica e si addice ai ranghi più illustri o, per dirla col Giovio, "ha i luoghi di retorica e loda l'uomo a vele spiegate [...], come fu in Alessandro, Annibale, Cesare e molti altri", addicendosi per l'appunto ai principi (Giovio ed. 1956-58, I, p. pp. 174-179, n. 60; riproposta in Giovio ed. 1999, pp. 336-340). Questo passo della lettera gioviana a Girolamo Scannapeco, che è incentrata su un parallelo tra ritrattistica e biografia ed è databile al 1534-35, può anzi aiutare a comprendere più addentro i dibattiti che nella seconda metà del XVI secolo riguardarono la distinzione tra il rovescio improntato alle figurazioni monetali antiche e gli altri, che risultavano meno vincolanti sul piano della veridicità documentaria cui si interessava il comasco: forse non a caso il *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* del Paleotti, che è del 1582, chiama in causa la medesima opposizione tra storia e oratoria per illustrare la distinzione tra effigie veridica e immagine adulatoria nei "ritratti degli amanti", la stessa classe di cui faceva parte la medaglia leoniana di Ippolita (cfr. Barocchi 1971-77, III, pp. 2725-2727; il rapporto tra la teoria cinquecentesca del ritratto ed il paragone tra "poesia" e "storia" è segnalato alla p. 2705).

¹⁰⁹⁶ Giuliano Gosellini, letterato di Nizza Monferrato (ma nato a Roma nel 1525) che aveva servito Ferrante sin dagli anni del vicereame palermitano, era particolarmente celebrato per la sua erudizione mitologica (Pagella 1923, pp. 6-12 e 27), della quale abbiamo visto esempi tratte dalle sue Rime (sulle quali cfr. anche Federica Pich, in Bolzoni 2008, pp. 227-230). In almeno un caso, quello del ninfeo per Antonio di Londogno,

6. La parentesi madruzziana

Proseguendo nella seconda metà del sesto decennio, tra gli effimeri luogotenenti che succedettero al Gonzaga (il Duca d'Alba nel 1555, Cristoforo Madruzzo nel 1556-57, don Giovanni de Figueroa *ad interim* nel 1557) si cercherebbero invano committenze medaglistiche d'eclatanza paragonabile a quella degli Avalos e dei Gonzaga. La reggenza del Duca d'Alba e la corritività delle sue scelte (certo non facilitate dai tempi di guerra, ma risollevate tardivamente, nel 1558, dalla consegna di tre busti bronzei leoniani oggi a Windsor Castle) è ben riassunta dal suo ritratto, affidato alla piana *medietas* di Pier Paolo Romano¹⁰⁹⁷. Priva di qualsiasi tratto originale, oltre che di rovescio, l'effigie mostra una stretta dipendenza dal tipo militaresco fissato probabilmente nelle medaglie fontaniane di Giovambattista Castaldo, la cui realizzazione cadrebbe in tal caso prima del giugno 1556.

Anche il governatorato del cardinal Madruzzo (1556-57), al di là del numero apparentemente alto dei tipi medaglistici a lui riconducibili, rivela ad un esame attento un'incidenza marginale sull'evoluzione dell'arte medaglistica milanese. Certo, all'atto del suo ingresso a Milano il prelato, signore di Trento per diritto ereditario era già un mecenate di rilievo e aveva richiesto a più riprese i servigi dei medaglisti. Sin dalla sua accessione alla cattedra tridentina, nel 1539, egli aveva scandito le tappe della propria carriera attraverso microritratti, e per tutti gli anni quaranta la sua famiglia era ricorsa ad artisti come Joachim Deschler (ritratto di Niccolò Madruzzo, *post* 1552) e Ludwig Neufahrer (medaglie di Cristoforo Madruzzo del 1539 e del 1547), esponenti della scuola alto-palatina ed austriaca che frequentavano le diete e la corte dell'Imperatore, come dimostrano i loro ritratti cesarei (che sono rispettivamente del 1542 e della metà del secolo) e quelli di un altro prelato filoimperiale, il ministro Antoine Perrenot¹⁰⁹⁸. Da questo punto di vista, il nuovo orientamento delle committenze madruzziane dopo il 1556 non è tanto rivelatore di una continuità rispetto alle scelte di Ferrante Gonzaga, quanto piuttosto di un fattore squisitamente geografico, la gravitazione delle medaglie di Trento prima rispetto all'Impero e poi rispetto alla Milano spagnola.

Importa innanzitutto sottolineare che, tra i numerosi ritratti metallici del Madruzzo, solo uno fu indubbiamente realizzato durante il suo governatorato milanese (1556-57): si tratta della medaglia fusa da Annibale Fontana e dedicata nel rovescio allo "STATVS MEDIOLANI RESTITVTORI OPTIMO" – l'unico tipo non ibrido, è bene ricordarlo, tra

le *Lettere* del nostro (Gosellini 1592, cc. 28v-30r, missiva senza data) attestano la sua responsabilità nell'elaborazione di un programma decorativo pittorico. Ma basterebbe considerare la competenza con cui egli, nella *Vita* di Ferrante Gonzaga, illustrò l'iconografia della statua leoniana del suo mecenate, non ancora terminata, alla luce di fonti peregrine come il *De verborum significatu* di Sesto Pompeo Festo (Gosellini 1574 (1), pp. 435-436) per desumere che egli dovesse avere collaborato alla definizione del programma (cfr. in proposito gli accenni forniti in Cupperi 2002 (1), p. 99). Gosellini fu inoltre amico di Giovampaolo Lomazzo (Isella in Lomazzo 1993 (1589), p. 93), che dipinse per lui un ritratto della moglie Chiara Albignani, uno di 'Silvia', ispiratrice di alcune sue rime, e l'*Orazione nell'orto* già nella cappella Gosellini a Santa Maria dei Servi, firmata "P. L. F. 1572" (oggi Milano, San Carlo al Corso: cfr. Maria Cristina Terzaghi, in Ronchi 1997, p. 58).

Sulle competenze e l'opera del Contile, di cui abbiamo citato l'egloga *Agia*, si veda invece in generale la bella monografia di Salza (1903, pp. 106-200); per la sua biografia rinviamo al nostro cap. I.1.

¹⁰⁹⁷ Sui tre busti commissionati dal Duca d'Alba cfr. Vasari 1966-87 (1568), VI, p. 202; Middeldorf 1975, pp. 88-91; Berwick y Alba 1919, p. 30; Plon 1887, pp. 297-298; Ceán Bermúdez 1800, III, p. 24; Triadó 1985, pp. 51-67; Smolderen 1996, pp. 62 e 142-144. Essi furono probabilmente commissionati nel 1556, come mostra un pagamento a Leone Leoni effettuato in quell'anno (APLM, caja 222, c. 7r, citato in Fernando Bouza Álvarez, in Checa Cremades 1998, p. 414, n. 104). Sulla medaglia del Duca cfr. Toderi e Vannel 2000, II, p. 508, n. 1508. Le medaglie dell'Álvarez fuse da Jonghelinck e da Giuliano Giannini (quest'ultima datata 1568: Toderi e Vannel 2000, II, p. 547, n. 1627) risalgono invece al suo soggiorno fiammingo (1567-73).

¹⁰⁹⁸ Rizzolli 1993, pp. 438-441, trascura proprio i ritratti cesarei dei due medaglisti, che sono attribuiti a Deschler e a Neufahrer risp. in Cupperi 2002 (2), pp. 58-59, e in Bernhart 1919, p. 54, n. 84. Per la medaglia del Granvelle citata cfr. *supra*, cap. II.3.

quelli attribuiti a Fontana da Rizzolli e da Toderi e Vannel¹⁰⁹⁹. In questa medaglia i motivi anticheggianti introdotti in Lombardia dai ritratti di Carlo V riecheggiano nel dettato della legenda, nell'iscrizione all'esergo del rovescio ("SECVRITAS . PADI") e nella sua iconografia (una rielaborazione del tipo dell'Imperatore sacrificante che è combinata col gesto redimente del Madruzzo che risolveva lo Stato di Milano, versione maschile armata delle *Roma genuflessa* che appare ai piedi dell'Imperatore vittorioso nei sesterzi vespasiani)¹¹⁰⁰. Il Cardinale adottò insomma il modello più consolidato ed antico di ritratto governatoriale, quello di ispirazione numismatica che era stato impiegato dall'Avalos e da altri generali asburgici. Più che la novità dello schema iconografico, furono soprattutto la scelta dell'artista (un giovane Fontana ancora poco noto e disposto a firmarsi, ma già strepitoso) e l'allusione all'operato del Madruzzo a conferire prestigio all'immagine di costui in metallo.

Nessuna delle medaglie fuse in diversi formati da Pietro Paolo Romano autorizza invece riferimenti al periodo milanese del Madruzzo¹¹⁰¹. È anteriore il rovescio con la *Fenice* (un'impresa personale leggibile già in chiave controriformistica, e datata nell'esergo al 1546)¹¹⁰², ed è probabilmente posteriore l'emblema della *Verità laureata che addita il sole e l'immagine dell'astro riflessa in terra*¹¹⁰³. Un terzo tipo raffigurante il porto di Ostia, che Vannel e Toderi fanno risalire alla chiusura del Concilio di Trento, è invece da collegare all'*accessio* di Cristoforo come vescovo della città laziale¹¹⁰⁴: il verso della medaglia è riconosciuto anche dai due studiosi come imitazione d'un sesterzio di Nerone che rappresenta il porto di Ostia antica¹¹⁰⁵. A ben vedere, anche nei titoli elencati dalla legenda il Madruzzo è designato come "CARD(inalis)" "PRIN(ceps) TRIDENTI(nus)" e Vescovo della sola Bressanone, giacché nel 1567 egli aveva rinunciato alla cattedra di Trento, che è invece ricordata nelle medaglie precedenti.

L'iconografia del Cardinale riguarda insomma la corte lombarda solo tangenzialmente¹¹⁰⁶, e ne ignora i costumi adottando un alto numero di tipi medaglistici distinti, preferendo schemi iconografici diversi da quelli invalsi sotto gli immediati predecessori del Madruzzo e introducendo una differenziazione principesca tra effigi d'apparato (alcune delle quali

¹⁰⁹⁹ Il tipo ibrido schedato in Toderi e Vannel 2000, I, p. 74, n. 136, noto in esemplari di qualità mediocri e qui discusso nel cap. I.3, rappresenta probabilmente una normalizzazione precoce della medaglia del Madruzzo, che, ibridata col rovescio leoniano per la medaglia del Duca di Sessa (*Ercole e l'Idra di Lerna*), venne così spostata dal registro storico-allegorico prescelto dal committente a quello mitologico adottato da altri governatori.

¹¹⁰⁰ Erizzo 1559, *Dichiaratione*, p. 186, riproduce per esempio un sesterzio che raffigura Roma genuflessa davanti all'Imperatore e introdotta da Minerva, con legenda "ROMA RESVRGES [sic] · S C" (cfr. *RIC*, II, p. 65, n. 407; p. 69, n. 445; p. 101, n. 735).

¹¹⁰¹ Toderi e Vannel 2000, II, pp. 509-510, nn. 1514-1517, datano le medaglie madruzziane di "PPR" al 1556-57, ma non sarebbe più naturale ritenere che il Madruzzo, almeno in parte, tendesse a scandire la propria vita e ad aggiornare la propria immagine con medaglie diverse, commissionate in tempi diversi?

¹¹⁰² Ruscelli 1566, p. 177, spiega la Fenice come allegoria della "Speranza cristiana, stanca e lassa", che si rivolge al Creatore.

¹¹⁰³ Su questa medaglia di Pier Paolo Romano cfr. Toderi e Vannel 2000, II, p. 510, n. 1515. Essendo accompagnato da titoli ecclesiastici anteriori al 1567, questo tipo si lascerebbe ben ricondurre al clima conciliare che il prelato trovò in patria al suo rientro (1558-63): in effetti, tra i diversi tipi che presentano questo soggetto nel rovescio, almeno uno dipende strettamente, per il modello del busto, dal ritratto fontaniano del 1556-57 (Toderi e Vannel 2000, I, p. 174, n. 137).

¹¹⁰⁴ Toderi e Vannel 2000, II, p. 518, n. 1556.

¹¹⁰⁵ Il sesterzio è noto per esempio a Vico 1548, c. 31r. Cfr. *RIC*, I, p. 151, nn. 88-97, tav. X, fig. 118.

¹¹⁰⁶ Il ritratto come *restitutor Mediolani*, di indubbia circolazione lombarda, fu l'unico ad avere un seguito localmente: per la medaglia del successore interinale Giovanni di Figueroa Pier Paolo Romano riprese infatti l'invenzione del rovescio con un ritratto allegorico inserito in uno schema numismatico (in questo caso quello trionfale): Toderi e Vannel 2000, II, p. 511, n. 1521; riprodotta in Johnson e Martini 1995, p. 58, n. 2017.

dello stesso modulo)¹¹⁰⁷ e immagini metalliche da desco (pure tendenzialmente uniformi)¹¹⁰⁸. Il ritratto fontaniano come Governatore di Milano e quello come presule ostiense di Pier Paolo Romano, realizzati entrambi per sedi diverse da quella tridentina (e rivolti a comunità assai più antiche), costituiscono le uniche eccezioni in una serie medagliistica dominata aristocraticamente dalla figurazione araldica e dalle imprese gentilizie.

Rimane però il fatto che una famiglia tutt'altro che secondaria del mecenatismo norditaliano gravitò per i propri incarichi medagliistici sugli artisti milanesi e sui tipi da loro fissati, osservati dai Madruzzo anche quando l'artista prescelto – è il caso di Antonio Abbondio, ritrattista di Niccolò – non aveva a che fare con la capitale lombarda. Tornano bene in tal senso le osservazioni di Bruno Passamani, che durante il periodo madruzziano vede esaurirsi il “monocentrismo artistico” di Trento e l'esclusività dei referenti politico-culturali (Massimiliano I e poi Ferdinando, re dei Romani, assieme a Carlo V) individuati tra il 1514 ed il 1539 dal mecenatismo di Bernardo Cles:

La nuova realtà politica imposta dalle divisioni religiose e dall'esplosione del potere asburgico [ma anche dal Concilio][...] aveva moltiplicato i punti di riferimento e dilatato la dimensione entro la quale il signore temporale doveva muoversi [...]: ne derivava una situazione di tipo nuovo, che favoriva una cultura policentrica e affacciata su esperienze diverse¹¹⁰⁹.

Mentre gli scultori in marmo e in bronzo più promettenti di Trento prestavano orecchio alle lusinghe della committenza veneta e infoltivano le file della scuola sansoviniana (per esempio con Alessandro Vittoria), per le medaglie la città dei Madruzzo faceva riferimento alla folta produzione milanese, che in questo campo era guidata da specialisti e nel corso dei medesimi anni cinquanta aveva imposto le proprie convenzioni formali nell'intero sistema imperiale. Da questo punto di vista, basterà considerare un esempio come l'autoritratto in medaglia di Alessandro Vittoria (1552) per confermare tale gravitazione, che in quest'opera assunse la forma di una risonanza precisa con la medaglia leoniana di Carlo V fusa nel 1543¹¹¹⁰.

7. Un Governatore di seconda generazione: Francesco Ferdinando d'Avalos e le medaglie con ambizioni genealogiche

Con Francesco Ferdinando d'Avalos, figlio di Alfonso, la committenza dei governatori di nascita italiana qui considerati volge al termine con singolare enfasi, consegnando alla storia di Milano un codice iconografico ormai stabilizzato. La medaglia di Francesco Ferdinando, raffigurante nel rovescio *Ercole* entro uno spaziosissimo *Giardino delle Esperidi*, rispettò infatti sotto ogni aspetto le convenzioni instaurate da Ferrante Gonzaga: il rovescio riprese la tradizione delle scene mitologiche accantonata sotto Cristoforo Madruzzo, il diritto mantenne il taglio ritrattistico lungo ed il modulo grande proprio delle medaglie imperiali leoniane (72mm di diametro).

Anche in un'accezione più generale, la nomina dell'Avalos alla massima carica dello Stato milanese (1560) coronò un mecenatismo che aveva puntato in vario modo al tema dinastico, sviluppando le premesse gettate dalle numerose medaglie e più in generale dai ritratti dei suoi genitori: la presentazione di Francesco Ferdinando come futuro successore

¹¹⁰⁷ Toderi e Vannel 2000, II, pp. 510 e ss., nn. 1515 e 1516.

¹¹⁰⁸ Toderi e Vannel 2000, II, p. 510, n. 1517, pressoché analoga a quella del successore Ludovico, che è priva però di perlinatura e va forse ricondotta ad un momento diverso: Toderi e Vannel 2000, I, p. 160, n. 422.

¹¹⁰⁹ Passamani 1993, pp. 281-282. L'osservazione valga anche a infirmare il bizzarro edificio di una scuola trentina creato da Toderi e Vannel nel loro repertorio (2000, II, pp. 1567 e ss.).

¹¹¹⁰ Toderi e Vannel 2000, I, p. 246, n. 672.

del padre era infatti iniziata con l'*Allocuzione del Marchese del Vasto* dipinta da Tiziano (1539-41), nella quale il nostro era stato ritratto al fianco del generale¹¹¹¹.

A partire dagli anni cinquanta le ambizioni politiche del giovane Avalos erano coincise con un'accorta gestione della memoria dei suoi antenati illustri, già immortalati nel 1532 da alcune ottave dell'*Orlando furioso* (XXVI, 52; XXXIII, 33) che ricordavano il nonno Iñigo, il padre Alfonso e lo zio Ferdinando Francesco (Napoli 1490 - Milano 1525), vincitore sui Francesi a Pavia nel 1525. Nel 1556 poi il segretario di Francesco Ferdinando, Luca Contile, già servitore di Alfonso d'Avalos, aveva pubblicato *Le sei sorelle di Marte*, canzoni intese a celebrare Filippo II e i nuovi rampolli delle famiglie filoasburgiche italiane in nome dei rispettivi padri¹¹¹², e nel 1560 un'apposita sezione della ristampa de *Le rime di messer Luca Contile* aveva dato spazio ai sonetti in morte del Marchese del Vasto, che contenevano generici riferimenti alle celebrazioni per immagini avviate da Francesco Ferdinando in questi stessi anni¹¹¹³. In questo contesto videro la luce la medaglietta d'Alfonso fusa da Annibale Fontana e quella di Cesare da Bagno che univa le effigi di Alfonso e Francesco Ferdinando in un tipo di formato medio-grande (60mm), commissionato probabilmente da costui¹¹¹⁴.

A questi dati già noti possiamo aggiungere il fatto che anche la medaglia di Isabella d'Aragona¹¹¹⁵, per il fatto di essere una restituzione tarda (cfr. cap. I.3), va probabilmente ascritta alle iniziative di memoria familiare di Francesco Ferdinando, che fu mecenate dello scultore: a Milano l'immagine dell'antenata, che aveva sposato Galeazzo Maria Sforza nel 1489, poteva infatti costituire una legittimazione ulteriore dei legami tra gli Avalos e il governo della Lombardia¹¹¹⁶.

8. Il Duca di Sessa e il Duca di Alburquerque, due modelli a confronto

Le rivendicazioni dinastiche accomunarono di fatto diversi esponenti della nobiltà napoletana e spagnola traghettata in Lombardia da Carlo V: in tal senso, oltre al ramo cadetto dei Gonzaga infeudato nell'emiliana Guastalla (il cui rampollo Cesare, figlio di Ferrante Gonzaga, pur mancando la nomina a Governatore di Milano, si fece effigiare da

¹¹¹¹ A riprova dello sforzo con cui queste iniziative venivano divulgate per compiacere il Marchese possiamo ricordare che l'identificazione del giovinetto dipinto con Ferdinando d'Avalos risale ad un'opera a stampa come le Lettere di Pietro Aretino (1997-2002, II (1542), pp. 231-233, n. 209, lettera al marchese Alfonso del 20 novembre 1540).

¹¹¹² Contile fu chiamato al servizio di Francesco d'Avalos nel 1560 (Salza 1903, p. 85). La quarta canzone de *Le sei sorelle di Marte* (Contile 1556, pp. 48-52; cfr. Salza 1903, pp. 160-177) si rivolgeva a Francesco Ferdinando, dedicatario dell'opera, in termini che lo candidavano inequivocabilmente alla carica di Governatore (stanza I, vv. 5-15, p. 48): "Venite, che bisogno han di restauri / la bella Italia e 'l ricco almo Paese / dal monte onde discese / il superbo African fin dove bagna / Tanaro, Po, Tesín, Dora, Ambra e Trebbia, / che di corrotta nebbia / hanno coverta la fertil campagna". La stessa lettera dedicatoria, firmata da Lodovico Domenichi, ricordava al Marchese "il premio et l'honore publico" promessi dalle stampe e il plauso che aveva accolto a Bruxelles le sei canzoni.

¹¹¹³ Il sonetto XXII, vv. 12-14, delle *Rime* (Contile 1560, cc. 43v e ss.) recita: "[...] d'alti metalli e di bei marmi / Davalo honora, ed in medaglie d'oro / scolpisci il volto e l'honorata chioma". La celebrazione dinastica degli Avalos potrebbe avere coinvolto anche altre famiglie: la serie di governatori e generali asburgici affrescati sulla facciata di un palazzo milanese in corso di Porta Romana, ad esempio, è ben focalizzata sugli Avalos (Ferdinando, Alfonso II e Francesco Ferdinando) e sui loro amici (Leydi 1999, pp. 197-199), a prescindere dal fatto che l'edificio fosse appartenuto agli Avalos, come ipotizza il Leydi, o ad altri patrizi.

¹¹¹⁴ Toderi e Vannel 2000, II, p. 540, n. 1631.

¹¹¹⁵ Toderi e Vannel 2000, I, p. 113, n. 292.

¹¹¹⁶ Ricordiamo infine che nell'inventario in morte di Ferdinando Francesco (Napoli 1571) compare anche un "busto del Marchese del Vasto" che in altra sede abbiamo ritenuto di poter rintracciare in un ritratto bronzeo della Pierpont Morgan Library (New York) e di attribuire ad Annibale Fontana: si trattava dell'ennesimo omaggio bronzeo ad una *pietas* filiale che aveva ricadute sociali concrete: (cfr. Cupperi 2007 (2), pp. 42-43).

“PPR” in una medaglia da 66mm¹¹¹⁷), meritano di essere ricordate qui le iniziative dei Castaldo di Nocera (delle quali tratteremo più diffusamente in seguito). La fortuna di questa famiglia era dovuta alle gesta del generale Giovambattista Castaldo (Cava dei Tirreni, 1493 - Milano, *post* 1565), che era giunto molto vicino ad ottenere l'onorificenza del Toson d'Oro e si era fatto effigiare da Cesare da Bagno in una ambiziosa medaglia da 69mm¹¹¹⁸. Ma anche Ferdinando, figlio di Giambattista precocemente morto nel 1567, avanzò la propria candidatura a nuovi riconoscimenti con un pretenzioso microritratto di 67mm firmato da Pompeo Leoni¹¹¹⁹.

Nella Milano del terzo quarto del XVI secolo, ad applicare strategie di consenso basate su di una retorica genealogica furono casati la cui presenza nell'amministrazione e nell'esercito asburgico era ormai abituale da decenni: nondimeno, la loro estraneità familiare e socio-culturale all'ambiente milanese spinse alcuni esponenti dei quadri politico-militari più alti a sottolineare la propria appartenenza al nuovo Stato asburgico e la propria benemerita attraverso i ritratti dei loro avi. Da questo punto di vista è interessante notare che il ricorso alla celebrazione medagliistica doppia (che associava il committente a un antenato famoso e più radicato localmente) caratterizzò anche il duplice governatorato di Consalvo Hernández de Córdoba (1558-60 e 1563-64).

Consalvo, duca del feudo pugliese di Sessa e secondo governatore milanese di natali spagnoli, discendeva da Consalvo Hernández de Córdoba y Aguilar (1453-1515), l'eroe che nel 1503 aveva assicurato definitivamente il Regno di Napoli alla Spagna estromettendo i Francesi nella battaglia di Cerignola.

Il successo di Consalvo *senior* era stato sancito a suo tempo da una medaglia che reimpiegava come rovescio una *Battaglia* del Moderno nata come placchetta indipendente (e probabilmente come generico soggetto all'antica) e riadattata per celebrare la vittoria pugliese del “Gran Capitano”¹¹²⁰. Con l'arrivo del nipote in Italia, le glorie degli Hernández furono rinnovate: Consalvo *iunior* richiese una medaglia dell'antenato che richiamasse fedelmente la precedente, e Annibale Fontana dovette riprendere puntualmente la scena di combattimento del vecchio tipo¹¹²¹.

¹¹¹⁷ Toderi e Vannel 2000, II, p. 512, n. 1527, datano la medaglia *ante* 1559.

¹¹¹⁸ Toderi e Vannel 2000, II, p. 540, n. 1630.

¹¹¹⁹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 71 n. 132. Sulla collezione di Ferdinando Castaldo cfr. Leydi 1999, p. 120 e 128-129.

¹¹²⁰ La medaglia di Cosalvo *senior* adottava come diritto una figurazione araldica sottilmente allegorizzata – l'arme di Consalvo sorretta da Giano (moderatore della pace e della guerra) e da Ercole (domatore di mostri), con legenda “CONSALVVS AGIDARIVS TVR · / GAL · DEI R · Q · C · D · / DICTATOR · III // PARTA ITALIAE PACE IANVM CLAVSIT”. In questa nuova associazione il rovescio era reinterpretato dalla didascalia come la battaglia di Canne in Puglia (“DE GALLIS AD CANNAS”), evento della Seconda Guerra Punica che la medaglia assimilava implicitamente alla battaglia di Cerignola (altra località pugliese) del 28 aprile 1503, con la quale Consalvo aveva assicurato il Regno di Napoli alla Spagna. Notiamo per inciso che la clausola “IANVM CLAVSIT” va annoverata tra i primi riusi milanesi della retorica augustea desunta dalle monete: cfr. la serie in *RIC*, I, p. 156 (v/: “PACE · P · R · TERRA · MARIQ · PARTA · IANVM · CLVSIT · S · C ·”) e quella, pure neroniana, a p. 57 (v/: “PACE · P · R · VBIQVE · PARTA · IANVM · CLVSIT S · C ·”); entrambe raffigurano, con varianti, il *Tempio di Giano*.

La placchetta riadattata come rovescio fa parte di una serie che riunisce quattro scene della vita di Coriolano: la sequenza completa (Pope-Hennessy 1965, p. 30, nn. 226-227, 228, 230) è attestata in un calamaio di bronzo dorato oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, ed è variamente attribuita al Moderno o al suo ambito, ad un anonimo padovano o al cosiddetto “Maestro del Coriolano” (cfr. Molinier 1886, II, p. 136, n. 634; Bode 1904, p. 69, n. 785; Bange 1922, p. 70, n. 508; MacLagan 1924, p. 41, n. A448-1910; De Ricci 1931, p. 118, n. 148). Chi scrive ha già argomentato altrove (in Avagnina, Binotto e Villa 2005, pp. 222-223, nn. 253-254) la tesi che il piccolo rilievo metallico con *Scena di combattimento*, opera del Moderno, sia stato adattato agli altri per completare una serie dovuta ad un altro maestro di cultura non distante, ma di possibilità inferiori.

¹¹²¹ Ci riferiamo ai tipi schedati in Toderi e Vannel 2000, I, pp. 75, nn. 141-142, per i quali rinviamo qui al cap. I.3.

Se consideriamo il fatto che nel 1558 il Duca di Sessa divenne un protettore di Leone Leoni (per mezzo del quale ottenne da Antoine Perrenot un dono di medaglie dalle chiare connotazioni politiche)¹¹²², ed aggiungiamo il fatto che Consalvo fu anche l'ultimo 'imperiale' che lo scultore aretino si degnasse di effigiare in medaglia, pare singolare che il ritratto metallico del vincitore di Cerignola sia stato allogato a Fontana. Una spiegazione possibile è che questo risalga al secondo mandato del Duca (1563-64), venuto a cadere nel momento in cui Leoni, lavorando indefessamente alla sepoltura del Medeghino nel Duomo di Milano (1560-63), era ormai meno disponibile¹¹²³.

Per la propria medaglia – dopo la parentesi segnata dalla committenza del cardinal Madruzzo e dalle vicissitudini interinali del 1557, che avevano visto protagonista il castellano don Giovanni de Figueroa – anche Consalvo Hernández de Córdoba ritornò all'immagine governatoriale forte introdotta da Ferrante Gonzaga: per la propria medaglia Consalvo richiese per giunta i medesimi servizi dell'artista cesareo che aveva elaborato la medaglia di Ferrante, Leone Leoni. La celebrazione di Consalvo come Governatore ripropose infatti nel rovescio il motivo senecano delle fatiche erculee (*Ercole trionfante sull'Idra*) – già da alcuni decenni privilegiato delle celebrazioni politiche padane e italiane accanto a quello dell'eroe trionfante e a riposo¹¹²⁴. Essendo derivata dalle raffigurazioni monetali di Commodus, l'assimilazione statuaria all'Alcide costituiva una forma celebrativa riservata ai vertici del potere politico-militare, e la limitazione a Milano era stata mantenuta anche nel genere della medaglia (si ricorderanno in proposito i rovesci delle medaglie di Ferrante Gonzaga e di Francesco Ferdinando d'Avalos)¹¹²⁵.

Al di là dell'episodio costituito dalle due medaglie, Consalvo *iunior*, poco studiato fino a tempi recenti, fu comunque un mecenate di ampio respiro e un collezionista munifico¹¹²⁶. Nel 1560 si concesse un ingresso a Sessa con tanto di arco trionfale dedicato alle vittorie del Gran Capitano¹¹²⁷, e la politica di consenso del Duca fu improntata in molti altri particolari al modello nobiliare e culturale degli Avalos, come mostrano la protezione accordata da Consalvo ai letterati Gutierre de Cedina e Luigi Tansillo (che ne fece una figura di riferimento della propria produzione in volgare). Non stupisce che, non appena giunto a Milano, Consalvo domandasse di Leoni, gli richiedesse di replicare per lui alcune medaglie della corte imperiale e si facesse egli stesso ritrarre, dimostrandogli "molta affezione", giacché il Duca di Sessa tributava molta importanza alla propria immagine di protettore delle arti¹¹²⁸.

L'eccezionalità del mecenatismo incarnato dall'Hernández, prodotto di un'acculturazione umanistica e italiana che fu riflessa anche dal suo poetare in toscano e in castigliano, può essere misurato a confronto con le commissioni del suo successore, il quinto Duca di

¹¹²² Lettera di Leone Leoni al Perrenot dell'8 luglio 1558, in Plon 1887, p. 381, n. 64.

¹¹²³ Sulla sepoltura di Giovangiaco de' Medici, detto il Medeghino, cfr. soprattutto Beltrami 1904, pp. 1-4.

¹¹²⁴ Sull'impiego statuario dell'iconografia di Ercole in area padana cfr. Cupperi 2002 (1), pp. 88-90.

¹¹²⁵ Sul significato attribuito dai numismatici alla raffigurazione di Ercole sulle monete cfr. Erizzo 1559, p. 359: "Questa medaglia credo sia stata battuta da alcuna delle città della Grecia per adulare la vanità di Commodus, figurandolo dalla parte reversa della medaglia in abito di Ercole, secondo ch'egli da' Romani ricevette le statue". Alla descrizione di Erizzo corrispondono diverse varianti: *RIC*, III, p. 383, n. 162 (patera e clava); p. 395, n. 254 (mazza e leontea, incorona trofeo); p. 410, n. 365 (con clava, arco e leontea, comune); p. 413, n. 399 e 409 (con mano su anca o arco, leontea e clava su cui poggia); p. 415, n. 427 (con arco e clava, comune), p. 438, n. 634, (arco e leontea nella sinistra, nella destra la clava), p. 439, n. 640-643 (trofeo).

¹¹²⁶ Per una biografia di Consalvo si veda Nicolini 1934, pp. 29-30. Sui rapporti del Duca col Tansillo, che dedicò a Consalvo ben due raccolte manoscritte dei suoi versi, la prima nel 1546, quando ancora non lo conosceva direttamente, e la seconda nel 1550, si veda ora Toscano 2000, pp. 152-182.

¹¹²⁷ Un'analogia propensione per l'autopromozione personale attraverso apparati fastosi emerge dal ruolo di Consalvo nelle esequie milanesi di Carlo V: Leydi 1999, pp. 178-179.

¹¹²⁸ Cfr. Plon 1887, p. 381, n. 64 (lettera di Leoni a monsignor de Granvelle dell'8 luglio 1558), e p. 381, n. 66 (lettera di Leoni a monsignor de Granvelle del 6 gennaio 1559, dalla quale è tratta la citazione a testo).

Albuquerque Gabriel de la Cueva (1564-71). La medaglia di costui firmata da Pier Paolo Romano, oltre ad essere di modulo piccolo, è infatti una combinazione modesta tra un mezzo busto poco originale ed un rovescio povero, raffigurante un'impresa su campo neutro del tipo in voga dieci anni prima¹¹²⁹.

Certo, il nobile spagnolo amò circondarsi di segretari di valore, come quel Michele Fuicca (†1572) la cui ricchissima collezione di gioie, cammei, monete e medaglie, resa nota da Silvio Leydi, potrebbe avere a che fare in qualche sua parte con i beni del suo signore, morto a Milano solo un anno prima¹¹³⁰; ma non abbiamo evidenza di un particolare inserimento del Duca nella vita artistica della città, e dà a pensare anche il fatto che egli, unico in una lunga serie di governatori (Alfonso d'Avalos, il figlio Francesco Ferdinando, i Duchi d'Alba e di Sessa...), sembri essersi disinteressato alla possibilità di far replicare i *Dodici Cesari* mantovani di Tiziano, che erano ormai divenuti una dotazione d'obbligo dei luogotenenti spagnoli a Milano¹¹³¹.

Col de la Cueva, insomma, la continuità assicurata dal succedersi di nobili italiani e di spagnoli infeudati nel Mezzogiorno (ma comunque ben addentro alle cose milanesi) si interruppe anche per quanto riguarda la tradizione mecenatistica di alto profilo che la presenza dei governatori aveva instaurato. Il successore di Gabriel de la Cueva al timone di Milano, Luis de Zúñiga y Requesens (1572-73), non trovò di meglio che farsi effigiare da Anteo Lotelli in due microritratti che, rompendo con la salda tradizione figurativa dei medaglisti lombardi per aprire verso le forme della ceroplastica emiliana, segnarono una battuta d'arresto e senz'altro uno scadimento (almeno dal punto di vista dell'arte)¹¹³².

II. "Gl'abiti accommodati all'antica... si dee... servare ne' generali d'esserciti"

L'affermazione di un'iconografia governatoriale ricalcata in parte su quella imperiale non fu priva di conseguenze all'interno delle classi medaglistiche limitrofe e inferiori. Essa esercitò sia una forza attrattiva rispetto alle categorie di effigiato prive di modelli propri, sia un ruolo concorrente rispetto ai paradigmi ritrattistici preesistenti (per esempio quello suggerito dalla monetazione antica, analogamente diretto ai committenti di rango più alto). Non dimentichiamo che anche il *Libro del sarto* della Fondazione Querini Stampalia, l'ormai celebre catalogo cinquecentesco d'abiti eseguito ad acquerello da un *couturier* milanese, mostrava alla clientela la gradazione ed il tono dei diversi modelli immaginandoli più o meno esattamente indosso a figure del *jet-set* passato, come Carlo V o Alfonso II d'Avalos¹¹³³: nella seconda metà del XVI secolo un'analoga tipizzazione dell'immagine personale, articolata secondo il ceto e la posizione pubblica, pervase tutti i vari momenti di rappresentanza della società milanese, medaglie incluse¹¹³⁴.

¹¹²⁹ Toderi e Vannel 2000, II, p. 518, n. 1558. L'impresa consiste di un triangolo equilatero formato da tre anelli oblungi incatenati l'uno all'altro e chiusi intorno a un palmizio che reca un cartiglio ormai indecifrabile.

¹¹³⁰ Leydi 1999, pp. 130-131.

¹¹³¹ Sulla fortuna della serie dei Cesari cfr. Leydi 1999, p. 203.

¹¹³² Toderi e Vannel 2000, I, pp. 84-85, nn. 171-172, e *supra*, cap. II.6.

¹¹³³ Saxl 1936, pp. 11 e ss.

¹¹³⁴ Il fenomeno è notato da Giulio Bora in riferimento alla descrizione dell'entrata del principe Filippo a Milano che Antonio Campi fornisce a pp. XXIII della sua *Cremona fidelissima* (Campi 1585): "la sua attenzione è attirata unicamente dalla ricchezza e verità delle vesti dei 'gentilhuomini' usciti incontro al principe, di cui analizza con sorprendente dovizia e precisione di dettagli la diversità delle fogge, dei colori e degli ornamenti. Ciò che viene rilevato non é quindi più la magnificenza del trionfo, quanto piuttosto l'evidenza simbolica – data dalla differenza delle fogge e dall'ordine delle schiere – delle distinzioni di rango e della rappresentatività dei personaggi" (Bora 1977 (2), p. 56). Poco importa il fatto che un simile ordine di

In alcuni casi si assistette ad una vera e propria banalizzazione dei tipi aulici elaborati alle corti asburgiche. Quando ad esempio Cesare Taverna, figlio naturale del gran cancelliere milanese Francesco, commissionò intorno al 1560-70 una medaglia che ricordava la sua legittimazione entro una delle famiglie più potenti dell'aristocrazia senatoria (1552), egli adottò un taglio ritrattistico ed un modulo che lo assimilavano al governatore Francesco Ferdinando d'Avalos e a suo padre Alfonso, effigiati da Annibale Fontana e da Cesare da Bagno tra il 1560 ed il 1563¹¹³⁵. Non credo che il committente fosse consapevole del fatto che il sofisticato tipo di busto da lui prescelto era stato elaborato da Leone Leoni nel 1554-55 per il bassorilievo marmoreo che ritrae Carlo V, oggi al Museo del Prado: egli dovette piuttosto vedere le due medaglie degli Avalos e richiederne a Pietro Paolo Romano una con simili caratteri aulici (taglio lungo dissimulato dal panneggio, capelli eroicamente turbinosi, corazza fastosa e impaginazione illusionistica tra i limiti destro e sinistro dell'iscrizione), riservati fino ad allora alle massime cariche dello Stato.

La figura già ricordata di Giovanni Battista Castaldo (1493-1565), militare di carriera giunto in Lombardia al seguito di Ferdinando d'Avalos, è particolarmente preziosa per documentare le ambizioni cui poteva giungere la committenza dei generali asburgici. Dopo aver servito il Marchese di Pescara nelle campagne antiroveresche (Sora, 1516) e antifrancesi (Bicocca, 1522; Pavia, 1525), il Castaldo divenne prima il braccio destro d'Antonio de Leyva e Alfonso d'Avalos nella seconda metà degli anni venti, e poi consigliere bellico dell'Imperatore contro il Duca di Cleve, i Francesi (al fianco di Ferrante Gonzaga) e la Lega di Smalcalda (un conflitto in cui egli militò sotto il comando del Duca d'Alba). Nominato Conte di Piadena e Marchese di Cassano negli anni quaranta, il Castaldo concluse precocemente la propria carriera come generale di Ferdinando I in Ungheria (1550-55), ritirandosi infine più o meno stabilmente nel Milanese (con l'eccezione di un breve incarico in Francia contro gli Ugonotti nel 1562). Mancata piuttosto amaramente la nomina a Cavaliere del Toson d'Oro nel 1556, il riconoscimento massimo concesso ai fiduciari di Carlo, Castaldo concluse la propria esistenza in un ozio piuttosto agiato, lontano da incarichi politici¹¹³⁶.

Gli onori militari, l'inclusione degli uomini d'arme tra le classi dei *viri illustres* giovani e il precedente offerto da generali come gli Avalos, di nobiltà più radicata, facevano degli alti ufficiali una categoria privilegiata nell'accesso all'autocelebrazione artistica. Per le medaglie, poi, il modello annalistico offerto dagli antichi rovesci monetali imperiali rendeva possibile non solo una tematizzazione in chiave umanistica dei meriti di guerra, ma anche la commissione di medaglie 'retrospettive', contraddistinte ciascuna da una diversa occasione.

Per il Castaldo la costruzione di un tale *cursus honorum* per immagini iniziò dopo la battaglia di Pavia, nella quale si era segnalato per la cattura di Francesco I di Valois (1525). La prima medaglia di Castaldo, risalente alla fine degli anni venti o forse ai primi anni trenta, ricorda quell'episodio ("OB REM MILITAREM FELICITER GESTAM")¹¹³⁷, e riprende una medaglia coeva del Marchese di Pescara nel motivo della Vittoria che porge una corona d'alloro, nello schema iconografico e nel testo della legenda (che in questa seconda medaglia è "OB RERVVM GESTARVM GLORIAM", ma si riferisce alla medesima vittoria pavese)¹¹³⁸. Sappiamo per giunta che l'effigie metallica di Ferdinando

idee, anche a Milano, sia in realtà tutt'altro che isolato nel genere delle descrizioni di apparati: proprio la sua diffusione attesta che si trattava di un fattore di mentalità.

¹¹³⁵ Toderi e Vannel 2000, risp. I, p. 76, n. 144, e II, p. 540, n. 1631.

¹¹³⁶ D'Ayala 1867, pp. 86-124; Gaspare de Caro, *Castaldo, Giambattista*, in *DBI*, XXI, 1978, pp. 562-566. Un documento importante sulla vita milanese del Generale e sulle sue amicizie con Ferrante Gonzaga e Leone Leoni è costituito dal torneo descritto dal segretario Ascanio Centorio degli Ortensi (1559, in part. p. [III]).

¹¹³⁷ Toderi e Vannel 2000, I, p. 106, n. 227.

¹¹³⁸ Toderi e Vannel 2000, I, p. 107, n. 228.

d'Avalos fu ben nota al Castaldo, che in un ritratto tizianesco del 1548 (Dortmund, Becker Collection) la esibisce al collo legata insieme alla catena che aveva fatto fondere con l'oro della corona di Francesco I di Valois, pure conseguita a Pavia¹¹³⁹. Il mancato riconoscimento della medaglia dipinta del Marchese ha però impedito finora la comprensione di questo doppio ritratto pittorico in cui l'antico *protégé* rendeva omaggio all'Avalos, da lui assistito in punto di morte.

Nella medaglia del nobile campano la professione di lealismo comporta un'accurata attenuazione rispetto al modello. In primo luogo l'Avalos, il cui busto è caratterizzato da un troncamento a punta ostentatamente anticheggiante, è assimilato ad Alessandro Magno dal cimiero greco con la figura di Bucefalo; l'effigie del Castaldo, al contrario, è interrotta a mezzo busto ed è armata alla eroica, cioè in maniera moderna¹¹⁴⁰. In secondo luogo, nel verso della prima medaglia *Vittoria* offre due corone ed è circondata di trofei, mentre nella seconda porta una sola ghirlanda e si posa su di un campo spoglio. Infine, nella legenda il nocerino è designato solo come "OPTIMVS D(ux)", mentre l'Avalos come "CESARIS DVX MAX(imus)".

Un anonimo artefice dell'Italia Settentrionale è responsabile di una seconda medaglia del Castaldo che dovrebbe risalire alla prima metà degli anni cinquanta, perché essa celebra nel rovescio la presa di possesso della Transilvania da parte del generale campano ("SVBACTAE DACIAE RESTITVTORI OPTIMO"), che ricevette la corona di quel regno in nome di Ferdinando d'Asburgo (1551)¹¹⁴¹.

L'idea che questo ritratto del Castaldo sia da ascrivere a Leone Leoni, come proposto da Plon e ribadito ancora da Vannel e Toderi, è da respingere per ragioni di stile. La lettera che il generale scrisse a monsignor de Granvelle nel 1555, pubblicata da Plon e addotta incessantemente come prova dell'attribuzione, rivela infatti ad una lettura attenta che in quella data l'artista aretino, d'accordo col campano, aveva garbatamente rinunciato ad effigiare il comune conoscente:

Vostra Signoria [Granvelle] disse [...] che la pace si faria con che [Leoni] facesse la mia testa, la qual trovandosi così aflitta dal male, non ha voluto fare, poiché li occhi con tutto il resto son mutati da quello che erano quando io partì da Bruxelles¹¹⁴².

Il passo suggerisce anzi che fino a questa data Leoni non avesse plasmato nessun ritratto (medaglia o busto) del Castaldo (come poi fece intorno agli anni sessanta); sappiamo anzi che in quell'anno l'aretino accantonò pretestuosamente anche altre commissioni (per esempio la medaglia di Ferrante Gonzaga) per poter consegnare le statue destinate a Carlo V e Maria d'Ungheria.

Quando dunque Castaldo, giunto in Lombardia (1555), si accinse ad aggiornare la propria iconografia sulle importanti imprese da lui compiute nel 1552 lungo il fronte turco orientale, la sua attenzione si rivolse agli artisti accreditati dalla corte governatoriale – indubbiamente l'ambiente milanese che risultava più familiare a questo *outsider*. In quegli anni (1556-57) il giovanissimo Fontana si segnalava ritraendo il governatore cardinal Madruzzo, e non può ormai persistere alcun dubbio sul fatto che le medaglie in cui il

¹¹³⁹ Per un dettaglio fotografico della medaglia dipinta da Tiziano cfr. Wethey 1969-71, II, fig. 157.

¹¹⁴⁰ Sulla curiosa vicenda iconografica di Alessandro, la cui effigie medaglistica rinascimentale (anche nella bellissima versione di Alessandro Cesati: Toderi e Vannel 2000, II, p. 673, n. 2105) è basata in realtà su alcune monete raffiguranti Atena, cfr. De Callatay 1999, pp. 99-112 (debbo la segnalazione a Henry Kim, che ringrazio).

¹¹⁴¹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 56, n. 82; sull'episodio cfr. anche Marin 2004-05, p. 187. Per gli esemplari di questa medaglia cfr. *supra*, cap. II.5.

¹¹⁴² Plon 1887, p. 372, n. 41 (lettera del 25 agosto 1555).

Castaldo celebrò postumamente la presa di Lippla e la riconquista della Transilvania, invasa dalle truppe ottomane nel 1552 (“LIPPA CAPTA” e “TRANSILVANIA CAPTA”), siano da attribuire al medesimo Annibale¹¹⁴³. La lettera di Castaldo del 1555 ci aiuta anche a comprendere perché in queste effigi i connotati del Generale, a suo dire pesantemente alterati dalla malattia, appaiano invece così simili alla medaglia anonima dei primi anni cinquanta: quest’ultima deve essere stata seguita come modello per restituire le fattezze del Castaldo ai suoi anni migliori¹¹⁴⁴.

Il medesimo ritratto fontaniano appare infine associato ad un rovescio che una parte della bibliografia ha voluto datare al 1552 sulla base dell’evento commemorato, contestando di conseguenza l’autografia fontaniana indicata dallo stile¹¹⁴⁵. La medaglia stessa, come ben notato da Vannel e Toderi, fornisce al contrario una prova decisiva per la datazione, che va collocata addirittura dopo il 1562¹¹⁴⁶: la prima parte della didascalia del verso, “CAPTIS SVBACTIS . FVSISQ(ue) REG(ibus) . NAVAR(rae) DACIAE . ET . OLIM PERSA . TVRC . [eo] DVCE” (“essendo stati fatti prigionieri, sottomessi e debellati i Re di Navarra, Dacia e dei Turchi, già Persiani, sotto il suo comando”), si riferisce infatti alle prime fasi delle guerre di religione francesi, alle quali il Castaldo prese parte contro il re di Navarra Antonio di Borbone, morto a Rouen nello stesso 1562.

Dopo il 1556, forse negli anni sessanta, si colloca invece la realizzazione di un’importante medaglia del Castaldo dovuta a Leone Leoni¹¹⁴⁷. Il ritratto presenta fattezze assai invecchiate rispetto a quello del Fontana, segno forse che il partito di una raffigurazione aggiornata, ma regolarizzata, era da ultimo prevalso. Attestato in un esemplare unico e unilaterale, questo piccolo capolavoro sembra più il ricordo di un prototipo in metallo o cera fornito al Castaldo per amicizia, che non l’unico esemplare sopravvissuto di un tipo effettivamente replicato e dotato di rovescio. Il modulo grande (75mm) ed il taglio ponevano comunque la medaglia leoniana di Castaldo in concorrenza con i ritratti governatoriali di Ferrante Gonzaga e Francesco Ferdinando d’Avalos, rispetto ai quali essa è verosimilmente più tarda.

Una seconda medaglia di grande formato e dal taglio ritrattistico aulico allude nel rovescio ai fatti d’arme del 1562 e fu fusa da Cesare da Bagno entro il 1564 tenendo conto dell’iconografia di una medaglia del Castaldo fusa da Fontana¹¹⁴⁸. Quello del medaglista emiliano è probabilmente l’ultimo ritratto metallico del Generale, e conferma la costante attenzione del Castaldo e della sua famiglia per il reclutamento di artisti nuovi e di buon livello¹¹⁴⁹.

Le medaglie del Castaldo, una volta ricondotte agli eventi che commemorano, rivelano la loro conformità a paradigmi monetali antichi nel tipo di occasioni celebrate, nel dettato

¹¹⁴³ Toderi e Vannel 2000, I, p. 76, risp. nn. 146 e 145. Cfr. *supra*, cap. I.3.

¹¹⁴⁴ Assai più incerta è la posizione cronologica della medaglia fusa per Castaldo da Pier Paolo Romano (Toderi e Vannel 2000, II, p. 514, n. 1534), un artista che a Milano è documentato per lo meno fino al 1567. L’effigie metallica modellata da “PPR” dipende però strettamente dalla medaglia anonima degli anni cinquanta, e il rovescio (*La Transilvania giacente presso il Mares*) porterebbe a presumere una connessione coll’analogo soggetto fontaniano.

¹¹⁴⁵ Per questa attribuzione cfr. qui il cap. I.3.

¹¹⁴⁶ Toderi e Vannel 2000, I, p. 77, n. 147.

¹¹⁴⁷ L’attribuzione di questo tipo, schedato da Müller 1921-22, p. 41, n. 1, ma mai riprodotto prima d’oggi, si deve a Bernhart 1925-26, p. 73.

¹¹⁴⁸ Toderi e Vannel 2000, II, p. 540, n. 1632.

¹¹⁴⁹ In quest’ultima medaglia un dettaglio iconografico potrebbe addirittura far sospettare che l’effigie sia postuma: nel rovescio, infatti, il generale riceve le delegazioni dei popoli da lui sottomessi seduto su di un’aquila. Ma non è sicuro che verso la metà del XVI secolo questa iconografia rivestisse il significato di una vera e propria apoteosi *post mortem*, piuttosto che quello di semplice motivo celebrativo preso a prestito dal repertorio imperiale (per una discussione di questa iconografia e della sua tradizione cinquecentesca, cfr. Cupperi 2008, pp. 30-32).

delle didascalie e nei motivi iconografici (trofei, vittorie, prigionieri legati, province in posa fluviale, vinti e allegorie di territori che si sottomettono).

Questa fortuna dell'*imagerie* bellica non si spiega solo in termini di dipendenza dai modelli monetali di età romana (pur sempre legati ad emissioni statali e pubbliche), ma va piuttosto considerata l'effetto di una precisa convenzione sociale che regolava l'autocelebrazione dei generali (le cui medaglie, è bene ricordarlo, non erano onorificenze, ma piuttosto volenterose ipoteche sulle celebrazioni postume). A confronto con i tipi di rovescio privilegiati dai governatori e dagli alti funzionari (nelle cui medaglie le imprese e le allegorie formulavano affermazioni programmatiche e suggerivano orizzonti di consenso), le iconografie antiquarie predilette dai semplici militari mutuavano il loro linguaggio celebrativo dalle allegorie antiche di tema storico, anziché dalla mitologia: Esse ricorrevano inoltre a formule eroizzanti meno dirompenti, perché più vicine a quelle imperiali d'apparato che a quelle principesche¹¹⁵⁰. Nelle medaglie degli ufficiali dell'esercito i rovesci delle monete imperiali, cadendo scevri da rivendicazioni di governo, finivano semplicemente per affermare un prestigio personale basato sulle imprese compiute in campo. Le ambizioni di alcuni generali trasparivano piuttosto da altri tratti della loro committenza di medaglie, come il numero di tipi diversi fatti realizzare nel corso della carriera e il livello degli artisti reclutati¹¹⁵¹.

Può essere infine interessante notare che l'idea secondo cui in medaglia governatori e generali andassero celebrati in nome di loro gesta civili o militari trova riscontro nella trattatistica milanese: nel 1574 Luca Contile, che abbiamo già ricordato come segretario di Francesco Ferdinando e amico di Leoni, sostenne infatti che

la medaglia è certamente antichissimo ritrovamento, il qual serve per historica memoria di quei personaggi che *per valore et autorità d'imperii nello essercizio militare* s'affaticorno. Fu questo ritrovamento per più stabile ricordanza degli altrui fatti egregi, imperciò che le memorie delle scritture sono sottoposte a mille pericolose occasioni¹¹⁵².

III. "Nelle femine... imitar i poeti quando cantano in verso le lodi loro"

Nel 1548 le nozze di Ippolita Gonzaga, figlia del governatore Ferrante, richiesero la realizzazione di una medaglia che sarebbe servita a presentare la sposa al suo futuro marito: solo dopo il primo incontro dal vivo, infatti, il promesso sposo Fabrizio Colonna, ormai "preso e morto per sua moglie", aveva potuto dichiarare ad Alessandro Gonzaga che "la signora dona Hipolita [...] mille volte più che il ritratto li era piaciuta"¹¹⁵³. La medaglia, opera di Iacopo da Trezzo, era stata parte dei rituali del fidanzamento – un uso che

¹¹⁵⁰ Un precedente importante nell'imitazione militare del modello imperiale sembra essere stato giocato anche dalle medaglie del Marchese di Pescara Ferdinando sopra citata e da quella caviniana del nipote Alfonso (*post* 1536), che per il fatto d'esser coniata e autorizzata dovette conoscere un impatto maggiore. Un caso leggermente diverso è quello costituito dalle medaglie dell'ammiraglio Andrea Doria, che pur adottando il medesimo linguaggio (cfr. *infra*, capp. I.1. e II.1), rispondevano anche ad aspirazioni dinastiche legate alla specifica situazione criptosignorile di Genova, e non al ruolo militare di Andrea.

¹¹⁵¹ Nel caso del Castaldo questo comportamento potrebbe avere emulato, almeno in termini quantitativi, il modello offerto da grandi mecenati come Cristoforo Madruzzo e Antoine Perrenot de Granvelle, presso il quale il generale aveva soggiornato nel 1549. I buoni rapporti tra il Castaldo e il Granvelle sono attestati anche dalla donazione dei *Sette governatori del mondo*, un ciclo di allegorie planetarie dipinto da Giovampaolo Lomazzo che Castaldo fece avere al Vescovo di Arras per ringraziarlo del suo sostegno politico: Lomazzo 1973-74 (1584), p. 335; Leydi 1999, p. 129, nota 155.

¹¹⁵² Contile 1574, cc. 25r-26r (corsivi nostri).

¹¹⁵³ Lettera di Alessandro Gonzaga a Ferrante Gonzaga, Milano, 11 novembre 1548, in Affò 1787, p. 123, nota 16. Sui ritratti matrimoniali cfr. Bodart 1996, p. 139.

potremmo facilmente presupporre per molte altre effigi virginali sulle quali non ci è pervenuta una documentazione scritta, ma il cui scopo appare chiaro dalle legende (“CALIDONIA VICECOMES VIRAGO”), dalle indicazioni di giovane età o da motti che intendevano presentare il carattere della fanciulla da marito (Calidonia dichiarava ad esempio al destinatario della medaglia: “VISVS . ET ANIMVS IDEM”)¹¹⁵⁴.

Anche un costume leggermente diverso, quello di ritrarre dame a scopo galante, è ben attestato nei resoconti delle feste ambrosiane. Un esempio in tal senso è offerto dal Carnevale del 1553¹¹⁵⁵, durante il quale alcuni gentiluomini milanesi, imitando il pittore Zeusi, ritrassero ventidue parti del corpo di altrettante nobildonne della città. Per ciascuna fu poi composta una stanza e venne realizzata una medaglia commemorativa da consegnare in una cerimonia finale. I sonetti scritti da Antonfrancesco Rainerio e da Giuliano Gosellini ci segnalano in particolare una medaglia in cui Leone Leoni avrebbe effigiato Chiara Gosellini: il microritratto, nascosto sotto la specie petrarchesca dell’“image” dell’amata, si era guadagnato uno spazio poetico nei componimenti d’occasione¹¹⁵⁶.

Anche se nulla trapela circa le iconografie prescelte nel 1553 per queste diverse medaglie muliebri, nel passo che intitola questo nostro paragrafo Giampaolo Lomazzo segnala la consuetudine di attingere i temi per simili ritratti dai codici della poesia lirica, elegiaca ed epica, operando in direzione affine a quella che aveva reso la medaglia un motivo poetico.

Una prima possibilità, quella di assimilare la celebrata ad una divinità attraverso gli attributi del recto ed una raffigurazione mitologica nel rovescio, fu sondata dalla medaglia leoniana che ritraeva Ippolita Gonzaga nei panni di Diana (1550-51). Poi, a partire dalla medaglia fusa nel 1551-52 da Iacopo da Trezzo per la medesima Principessa, questa soluzione assunse una funzione paradigmatica, tanto che il *Trattato della pittura* di Lomazzo (1584) addita come esemplare “nel comporre ritratti in generale” la medaglia “di donna Ippolita [...], a la quale [l’autore] diede gl’abiti e l’aria di Diana”¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁴ L’importanza di far ritrarre i giovani per scopi “onesti” e in occasioni precise è efficacemente descritta in chiave controriformistica dal Paleotti (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582, in Barocchi 1971-77, III, p. 2726), ma a giudicare dalle medaglie pervenuteci il prelado si limitava a ratificare un costume già consolidato in occasione delle nozze. Sulla medaglia di Ippolita cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 52, n. 66 (dove il tipo è ascripto senza argomentazioni a Leone Leoni: per l’attribuzione a Iacopo da Trezzo e la relativa bibliografia cfr. *supra*, cap. I.2). Sulla medaglia della Visconti cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 102, n. 234 (non attribuita). La datazione alta propugnata dai due studiosi per questo ritratto (1533) si basa sul fatto che in quell’anno Calidonia andò in sposa a Lucio Cavenago, ma, alla luce dei caratteri formali dell’opera, rimane percorribile l’ipotesi che la medaglia, pur riproducendo un’effigie giovanile, risalga all’incirca alla metà del secolo o poco prima.

¹¹⁵⁵ Rainerio 1553, c. 33r. Sui sonetti che il Rainerio dedicò a ritratti pittorici e medaglistici cfr. ora Federica Pich, in Bolzoni 2008, pp. 231-234.

¹¹⁵⁶ Giuliano Gosellini, in Arrivabene 1553, c. 187r: “Da poi che pur destin fiero mi vieta / vedere il mio bel Sole, e de’ suoi rai / gli occhi nodrir, che cibo altro non hanno, / dirò ciò che mantiene, e ciò ch’acqueta / la vista, e ‘l cor in parte, e i tristi guai / di lontananza fa men gravi, e ‘l danno. / Lieve mi fan due immagini l’affanno, / ch’io sostengo per lei, lasso, bramando, / l’una porto scolpita in mezo al core, / e l’opra fu d’Amore, / l’altra formò LEON, lei rimirando / LEON, ch’a Fidia vien pregio scemando [...]”. I sonetti e i ritratti riguardanti le opere d’arte, come ci hanno insegnato le pagine di John Shearman (1995 (1992), pp. 108-125), erano insomma una forma calibrata di autopromozione all’interno della corte, di comunicazione verso l’esterno, e di esercitazione alla retorica d’apparato. Sulle poesie dedicate da Gosellini a ritratti pittorici e medaglistici cfr. in part. Federica Pich, in Bolzoni 2008, pp. 227-230.

¹¹⁵⁷ Lomazzo 1973-74 (1584), p. 378. Già in una lettera del 1552 il panegirico che Pietro Aretino, maestro di *ut pictura poësis*, tesseva intorno alla medaglia leoniana mostra che il diritto e il rovescio suggerivano i registri per l’encomio dell’effigie, e quasi ne dichiaravano l’“indole” (Aretino 1997-2002, VI (1557), p. 91, n. 82, alla signora Onorata Tancredi, gennaio 1552). L’interesse generale delle corti per i costumi d’invenzione ed i travestimenti all’antica come quelli di Ippolita favorì la circolazione del ritratto leoniano della Principessa, che fu riprodotto a stampa all’interno del *portfolio* di Nicolas Beatrizet: cfr. *IB*, XXIX (già XV.2), p. 246, n. 4.1 (London, British Museum).

Non stupirà dunque apprendere che alcune gentildonne milanesi, indotte alla competizione dal loro ruolo di muse letterarie e dalle rivalità quotidiane, emulassero alcuni tratti di quella che era una classe ritrattistica superiore e principesca. Il caso più eclatante è forse quello della medaglia di Clara da Tolentino, moglie di quel Francesco Taverna che, oltre ad essere un acerrimo rivale del padre di Ippolita, Ferrante, occupava la seconda carica dello Stato, quella di Gran Cancelliere di Milano. Ora, nella medaglia realizzata da “PPR” il ritratto di Clara presenta un taglio ritrattistico particolare, identico a quello sperimentato dalla medaglia di Isabella Capua del Gonzaga nel 1554, ed è combinato con il *Carro di Aurora*, un motivo iconografico già proposto dal Nizolla nei microritratti di Ippolita e di Filippo II risalenti al 1551-52 e 1555: per la Tolentino l’adozione di un simile rovescio aveva senz’altro una valenza elativa ed emulativa.

Più discreta e compromissoria fu la soluzione adottata da Barbara Gonzaga, ritratta nel 1555 da Pier Paolo Romano. La committente dovette proporre come modello per il recto la medaglia di Ippolita Gonzaga fusa da Iacopo da Trezzo nel 1549-50 circa, e lo scultore la imitò coscienziosamente nel taglio del busto (che sfiora il bordo) e nell’impaginazione (caratterizzata dalla spalla in secondo piano, tangente all’iscrizione)¹¹⁵⁸. Per Barbara non solo il tipo ritrattistico della figura senza tempo, avvolta in una tunica a metà tra l’antico e il moderno, ma anche la ricchezza iconografica e formale del modello trezziano erano evidentemente portatori di valori sociali positivi: il suo ritratto ricalcò dunque il precedente anche nell’abbigliamento, negli accessori, nel drappeggio dei panni e nelle singole pieghe. Poco importa se nessuna biografia ci permetta oggi di stabilire se Barbara fosse oggetto di poesie e se la sua *mise* ritrattistica avesse la stessa pertinenza della celebrazione che aveva paragonato la combattiva Ippolita, sua lontana parente, a Diana cacciatrice: privata dei suoi significati personali e circostanziali (salvo forse quello virgineo di sposa imminente, se è corretta la datazione al 1555), l’iconografia adottata per il recto rimase legata ad una particolare categoria di decoro, adatta alla donna in età da marito¹¹⁵⁹.

Ma la celebrazione medagliistica di figure muliebri non passava sempre attraverso il loro travestimento in personaggi del mito: spesso i codici letterari antichi e moderni offrivano una gamma più variegata e meno ambiziosa di soluzioni adatte a scopi galanti. Una possibilità di celebrazione ‘poetica’ diversa da quelle già descritte fu praticata per esempio sul verso del ritratto di Barbara, che rappresenta i monti Parnaso ed Elicona accompagnati dal motto “NON VLLI OBNOXIA VENTO”, tratto dalle *Elegie* di Tibullo¹¹⁶⁰. La citazione dichiarava una passione amorosa tormentata, cui sarebbe stata preferibile l’esposizione alle intemperie, e la raffigurazione di due luoghi sacri alle Muse evocava l’esercizio poetico ispirato dall’effigiata, che era abbigliata all’antica “come” l’amata del poeta latino.

Dagli esempi addotti risulterà ormai evidente che dopo la metà del XVI secolo il ritratto muliebre si configurava ormai come una classe affatto indipendente da quella principesca: ne è una riprova tarda il fatto che nel 1582 Gabriele Paleotti, subordinando i “ritratti degli amanti” a regole di decoro specifiche, menzionasse proprio questo genere di immagini adulatorie, iperboliche e un po’ lascive, ricordando anche il caso delle meretrici (una delle quali, come abbiamo visto, era stata raffigurata nei panni di Danae in una medaglia galante

¹¹⁵⁸ Rispettivamente Toderi e Vannel 2000, II, p. 506, n. 1507, e I, p. 61, n. 95. Una ripresa immediata ed assai fedele dell’iconografia divinizzata di Ippolita va segnata nel recto della medaglia di Giulia Orsini Rangoni (1554: Toderi e Vannel 2000, II, p. 843, n. 2625) nella quale il monogrammista “IAC. URB.” imita lo stile di Iacopo da Trezzo.

¹¹⁵⁹ Toderi e Vannel 2000, II, p. 517, n. 1550.

¹¹⁶⁰ Tib. 2, 4, 7-9 e 15: “O ego ne possim tales sentire dolores, / quam mallem in gelidis montibus esse lapis, / stare vel insanis cautes obnoxia ventis / naufraga quam vitrei tunderet unda maris! [...]. Ite procul, Musae, si non prodestis amanti”.

milanese)¹¹⁶¹. Ma il *Discorso* di Paleotti valga anche a ricordare quanto impegnativo potesse essere, in un'età priva di *internet* e di rotocalchi, il possesso di un ritratto altrui.

IV. “Mercanti e banchieri che non mai videro spada ignuda”

A Milano gli anni sessanta del secolo XVI segnarono una rapida espansione dei gruppi sociali rappresentabili in medaglia. Questa forma di celebrazione, riservata prima ai detentori del potere esecutivo o militare (con l'eccezione di accademici di fama chiarissima e non municipale, come Andrea Alciati e Girolamo Cardano), si diffuse tra i senatori, i funzionari dello Stato, i grandi banchieri e i feudatari del territorio circostante, favorita dalla pressione di un'aristocrazia fedele e riconosciuta politicamente¹¹⁶².

L'allargamento che descriviamo stravolse l'ideale del canone d'uomini illustri proposto vent'anni prima da Paolo Giovio con un occhio alla “historica memoria” futura e alla ritrattistica antica, e trascese nettamente anche i termini teorizzati da Pietro Aretino negli anni quaranta, quando le *Lettere* incoraggiavano a ritrarre in medaglia anche i maggiori artisti e poeti contemporanei¹¹⁶³.

La fortuna della medaglia presso i ceti più ricchi non aveva previsto però né una programmazione, né una legittimazione diversa dalla mera domanda. Per questo il fenomeno palesi problemi di decoro che ancora la penna di Lomazzo riecheggiava a proposito della gradazione dei vestiti:

i mercanti e banchieri che non mai videro spada ignuda, a' quali propriamente si aspetta la penna nell'orecchia con la gonella intorno et il giornale davanti, si ritraggono armati con bastoni in mano da generali, cosa veramente ridicola¹¹⁶⁴.

Quasi ad illustrare le preoccupazioni del trattatista, che trovano riscontro in diverse medaglie milanesi, il microritratto di Alberto Litta (“1568”), designato dagli abiti come un semplice cittadino, raffigura al rovescio l'aristocratico in nudità eroica e armato di bastone come una statua onorifica: lo strano abbigliamento era giustificato però solo dal fatto che l'effigiato era pronto a “morire prima di cambiare idea”, come spiega il motto circostante (“POTIVS . MORI . QVAM ANIMO . IMMVTVARI .”)¹¹⁶⁵. Analogamente il provveditore fiscale Bernardo Spina venne ritratto da Fontana con il paludamento di un cavaliere, anche se non sembra che egli ne avesse mai avuto il titolo od i meriti. Ciononostante, anche il rovescio effigiava lo Spina a cavallo e trionfante sopra un caduto (*Vitium?*), un espediente iconografico che in tutta probabilità serviva solo per celebrare la *Virtus* del funzionario asburgico¹¹⁶⁶.

Un altro aspetto di questa banalizzazione delle iconografie auliche è costituito dai rovesci basati su narrazioni mitologiche, di cui abbiamo già parlato a proposito delle medaglie muliebri: in essi l'assimilazione ad eroi (un'analogia più o meno implicita, che non richiedeva sempre la presenza di un ritratto all'interno della scena) veniva abusivamente adattata a situazioni quotidiane, sentimentali o private. Che dire a proposito della medaglia del poeta Giovambattista Grimaldi (morto dopo il 1576), nella quale il supplizio di

¹¹⁶¹ Per il *Discorso delle immagini sacre e profane* di Paleotti (Bologna 1582), cfr. i passi antologizzati in Barocchi 1971-77, III, pp. 2720 e 2726. Sulla medaglia con *Danae*, schedata in Toderi e Vannel 2000, I, p. 53, n. 71, cfr. qui il cap. I.1.

¹¹⁶² Sulla medaglia di Andrea Alciati cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 92, n. 198 (opera d'anonimo lombardo databile *post* 1521, ma non oltre gli anni trenta); Sulle medaglie di Cardano cfr. *ibidem* le p. 53, n. 67 (1550); e p. 103, n. 237 (1544 circa).

¹¹⁶³ Aretino 1997-2002, III (1546), p. 226, n. 248; cfr. in proposito anche il cap. I.1.

¹¹⁶⁴ Lomazzo 1973-74 (1584), p. 376.

¹¹⁶⁵ Toderi e Vannel 2000, I, p. 113, n. 289.

¹¹⁶⁶ Toderi e Vannel 2000, I, p. 54, n. 73.

Prometeo, patetizzato dalla vigorosa anatomia della figura e dalla giunta di un tronco d'un albero abbattuto, era riletto in chiave amorosa ("COR EXEST NVNQVAM EXCORDIS REGINA VOLANTVM")¹¹⁶⁷? Nelle medaglie leoniane di Antoine Perrenot la raffigurazione della tempesta sollevata da Eolo contro Enea alludeva a procelle politiche; ma in quella del bresciano Giovanni Antonio Maggi, fusa da Piero Paolo Romano, il motto virgiliano "MEMINISSE IVVABIT", che si riferisce al medesimo episodio letterario, sembra alludere a traversie personali da riconsiderare come utile esperienza¹¹⁶⁸. Forse anche il *Nettuno che salva un naufrago dai flutti* raffigurato sul rovescio della medaglia di Giovambattista Giustiniani Villanova, considerato il relativo motto ("BOHΘEIA ΣΟΥ"), va letto come una forma di rovescio mitologico, magari di significato galante, piuttosto che come ricordo di un naufragio appena avvenuto (come credono invece Hill, Toderi e Vannel): si tratta di uno di quei casi cui solo la seriazione iconografica può attribuire indicativamente un senso¹¹⁶⁹.

Questa classe di immagini incontrò però scarsa fortuna: secondo il parere del Ruscelli, pronto a ribadire col Giovio "che nelle figure delle imprese non si mettessero uomini", soltanto nei rovesci di più alta qualità formale la frivolezza di simili riadattamenti veniva redenta dalle possibilità artistiche legate alla rappresentazione della figura umana ("ma quando si pingon corpi in qualche rara e nuova maniera, averan sempre grazia")¹¹⁷⁰.

Il passo di Lomazzo sui "mercanti e banchieri che non mai videro spada ignuda" sembra infine nel giusto anche nel suggerire che l'estensione nell'uso degli attributi e dei motivi celebrativi propri dei governanti e poi dell'aristocrazia feudale interessasse soprattutto i ceti urbani più ricchi. La medaglia di Andrea Marino, figlio del banchiere Tommaso che aveva affidato il proprio palazzo a Galeazzo Alessi nel 1560, ce ne offre un bell'esempio: al rovescio essa raffigura infatti il *Trionfo di Anfitrite* e adotta quasi lo stesso schema con cui un altro genovese, Andrea Doria, aveva presentato anni prima in placchetta il trionfo del nipote di Giannettino¹¹⁷¹. Qui però la celebrazione non verteva su di una vera vittoria marittima, ma sulla "FORTITVDO MARINA", cioè sulla forza della famiglia Marino, il cui peso nella finanze dello Stato alimentava in ambito medaglistico scelte particolarmente ambiziose.

L'intrusione di nuovi gruppi all'interno delle preesistenti categorie 'gioviane' degli uomini illustri comportava insomma a formazione di un sistema di classi iconografiche che, come nel caso dei funzionari o dei banchieri, non corrispondeva sempre in maniera rigorosa alle distinzioni sociali.

V. Imprese patrizie

Tra il 1550 ed il 1560 anche nell'evoluzione del rovescio si assiste al moltiplicarsi dei generi d'immagine disponibili. La convenzione di inscrivere un motto sul verso della

¹¹⁶⁷ Toderi e Vannel 2000, II, p. 519, n. 1559 (attribuiscono la medaglia a Pierpaolo Galeotti, artista per noi non ancora identificabile sicuramente con Pietro Paolo Romano, cui attribuiamo senz'altro questo tipo). Nel caso di quest'opera fu forse il Grimaldi, che svolgeva attività diplomatiche per la Repubblica genovese, ad entrare in contatto con le mode milanesi e ad esportarle, perché non abbiamo indizi di eventuali soggiorni a Genova di Pietro Paolo.

¹¹⁶⁸ Toderi e Vannel 2000, II, p. 515, n. 1541 (Pierpaolo Galeotti, per noi Pietro Paolo Romano). I due studiosi non identificano il soggetto, ma senz'altro il bizzoso vascello disalberato, con la prua in forma di drago e la chiglia ad ala di pipistrello, la celebre scena dell'*Eneide* (1, 203 "[...] Revocate animos maestumque timorem / mittite, forsan et haec olim meminisse iuvabit").

¹¹⁶⁹ Sulla medaglia del Villanova Hill 1923 (1), p. 47, fig. G; Toderi e Vannel 2000, II, p. 515, n. 1538.

¹¹⁷⁰ In Barocchi 1971-77, III, p. 2769.

¹¹⁷¹ Sulla medaglia di Tommaso Marino cfr. Toderi e Vannel 2000, II, p. 514, n. 1537, e qui il cap. I.4. Su quella di Andrea Doria cfr. *supra*, cap. I.1.

medaglia incoraggiò in particolare l'adozione su questo lato delle "imprese", un genere figurativo che costituiva da tempo la soluzione adottata da esponenti dei ceti nobiliari "per significare parte de' loro generosi pensieri" sugli abiti da parata e in ambienti di rappresentanza¹¹⁷². Fu quindi piuttosto naturale che l'estensione del ritratto su medaglia a gruppi sociali e individui non destinati alla celebrazione per meriti civici passasse attraverso degli *statements* volti soprattutto ad impressionare ed accreditare. Oltretutto, l'origine pararaldica dell'impresa ne legittimava pienamente l'impiego da parte degli aristocratici.

Ad una produzione microritrattistica aumentata per quantità e dilatata nelle formule iconografiche per il rovescio faceva riferimento per esempio Luca Contile, quando nel 1574 scriveva che "fra tante medaglie che si trovano, alcune hanno li riversi che sembrano imprese", osservando però in proposito che "dinotare l'avenire è proprietà delle imprese e improprietà delle medaglie". I presupposti della censura di Contile erano meramente filologici: da più di un secolo l'impresa, raffigurata in medaglie da berretto o sul rovescio di microritratti, era stata impiegata sui supporti metallici, ed altri punti di vista contemporanei meno normativi ne registravano l'uso e ne ammettevano la funzione, che spostava la "historica memoria" (Contile) ad una più semplice rappresentanza sociale¹¹⁷³.

Una delle ragioni della *querelle* sorta nel terzo quarto del XVI secolo e raccolta a Milano dal Contile risiede nel fatto che, prima ancora che, negli anni cinquanta, le imprese si configurassero come genere figurativo nel *Dialogo* del Giovio, la loro natura di invenzioni dilettantesche (per lo meno rispetto ai rovesci antiquari, che richiedevano invece specifiche competenze numismatiche) aveva motivato un facile proliferare di soluzioni disparate, che oscillavano tra il simbolo, il rebus e l'allegoria anche perché scarsamente imbrigliate da norme o da modelli. Ereditando questo repertorio ingarbugliato, il cui uso con scopi di rappresentanza rendeva ormai opportuna una regolamentazione, la trattatistica sulle imprese si trovò a dover descrivere con mezzi non sempre affinati codici comunicativi assai diversi: ne è una spia anche il tentativo giovaniano di frenare la contaminazione con l'allegoria vietando il ricorso alla figura umana¹¹⁷⁴.

Alcune questioni del dibattito sulle imprese, che gli interessi semiologici hanno recentemente riportato in auge trascurandone spesso gli aspetti contestuali e visivi, ci interessano tuttavia per i loro riflessi pratici nella produzione delle medaglie.

Innanzitutto, già col Ruscelli (1556) e più esplicitamente col Contile (1574), l'impresistica riconobbe una distinzione tra rovesci retrospettivi e rovesci propositivi, incontrando tuttavia difficoltà nel classificare tra gli uni o tra gli altri gli esempi contemporanei e le immagini tramandate dalle fonti letterarie o dalle monete antiche¹¹⁷⁵. È assai probabile, dunque, che

¹¹⁷² Vale la pena di ricordare che si designa con il nome di "impresa" o "divisa" un'immagine simbolica di pochissime figure (spesso corredata di un motto) che allude a un proponimento del portatore o dichiara un tratto della sua personalità. Sulla nascita di questo genere figurativo cfr. in generale Pastoureau 1983, pp. 699-706. Sul fronte italiano, le ricerche più recenti sul dibattito che investì le imprese nel Rinascimento (già antologizzato da Barocchi 1971-77, III, pp. 2755-2862) possono essere ricostruite a partire dai saggi di Savarese e Gareffi 1980 e di Bregoli-Russo 1990; cfr. inoltre la bibliografia indicata in Arbizzoni 2002 e in Bolzoni 2004.

¹¹⁷³ Contile 1574, cc. 25r-26r.

¹¹⁷⁴ Il *Discorso* del Giovio può essere consultato in Barocchi 1971-77, III, p. 2760 (ed. 1556), e in Giovio 1978 (1555), p. 34. Giova ricordare che il testo ebbe anche una circolazione manoscritta precedente l'*editio princeps* (Pavoni e Nova 1983, pp. 54-55; Nova 1985, pp. 73-86).

¹¹⁷⁵ Contile 1574, cc. 25r-26r: "Né mi par di questa materia trattarne più a lungo, convenendomi di non tralasciare il moderno costume de' nostri tempi d'intorno all'uso delle medaglie, massimamente quelle di Carlo Quinto Cesare e di Filippo Catolico re di Spagna fatte dalla rara eccellenza del cavalier Lione, poco di sopra da me nominato, in alcune delle quali si vedano per reverso le due colonne, impresa del sudetto glorioso Carlo Quinto; nell'altre, e massimamente nelle monete, ci si vede Giove col fulmine sopra l'Aquila di due teste; in quelle del Re Catolico per reverso ci si veggono altre figure che non sono imprese. E chi desidera

l'intento di separare i due repertori, apparentemente artificioso e accademico, nascesse almeno in parte dall'esigenza di differenziare iconograficamente due forme di medaglia già ben distinte per committenza, funzione e circuiti: quella celebrativa (che era dei principi) e quella promozionale (che era di tutti gli altri): i rovesci dei rappresentanti asburgici commemoravano infatti eventi bellici, momenti di rappresentanza ed avvenimenti legati alla politica; quelli degli aristocratici ricordavano piuttosto vicende personali, tipicamente eventi di rilevanza familiare o da successi di natura professionale.

In secondo luogo, la diffusione del rovescio anticheggiante di ispirazione monetale pose il problema di legittimare i casi in cui nella stessa posizione venivano impiegate classi differenti di immagini: di qui la genealogia dell'impresa nobiliare proposta dal Giovio sulla base della descrizioni letterarie d'armamenti favolosi¹¹⁷⁶; di qui, soprattutto, l'attenzione per i tipi della monetazione imperiale antica il cui significato dipendesse da un motto e da una dichiarazione di intenti, e perfino la proposta che le imprese si limitassero agli ambiti militari e amorosi, per i quali la poesia forniva già una codificazione¹¹⁷⁷.

Ben presto anche la funzionalità narrativa dell'impaginazione a volo di uccello propria dei tipi aulici (che Leone Leoni aveva mantenuto in medaglie mature come quella di Michelangelo, impersonato nel 1561 da un pellegrino perso in una landa riarsa e desolata) cedette ad una moda in cui non solo la figurazione mitologica, ma anche l'allegoria e l'impresa ammettevano il ricorso ai ricchi scenari esornativi in nome della "bella vista"¹¹⁷⁸. Già nei primi anni cinquanta non erano solo rovesci come quello con il *Carro di Aurora* fuso per Ippolita Gonzaga da Iacopo da Trezzo (1551-52) o quello allegorico inventato per Giovan Michele Zerbi da Pietro Paolo Romano (1548 circa) a trasformare il paesaggio in un'antologia copiosa del grazioso e dell'ameno: anche medaglie con imprese come quelle di Francesco Taverna (1554) e di Calidonia Visconti (datata da Toderi e Vannel entro il 1533, ma forse più tarda) spingevano l'esuberanza della figurazione oltre le esigenze comunicative dell'emblema¹¹⁷⁹. Il rovescio divenne così il luogo di una retorica dell'abbondanza che sfuggiva talora persino alla comprensibilità letterale, ma che soddisfaceva le esigenze di lustro della committenza patrizia ed evocava i registri lirico-pastorali del teatro di corte.

Accanto al proliferare dei rovesci "impropri" e di quelli esornativamente fastosi, la medaglia della seconda metà del secolo XVI offre conferme interessanti anche rispetto a quel fenomeno di banalizzazione del significato che colpì le imprese illustri, e che in Lombardia (lo abbiamo già visto per i rovesci di soggetto mitologico) risulta ben documentabile. L'impresa dell'*Ermellino* con motto "MALO MORI QVAM FOEDARI", basata sull'idea che il candido animale rifugga le brutture, è per esempio attribuita dal Giovio a Ferrante I d'Aragona, che l'avrebbe adottata nel 1485 in circostanze drammatiche

farsene più a pieno capevole, legga con attenzione il *Libro delle Medaglie* dal clarissimo e dottissimo messer Sebastiano Erizzo composto, dove molte dubitazioni degli historici si rendono chiare e distinte, e confessi ciascuno di buon giudizio e d'approvata dottrina la fatica di quel giudizioso gentiluomo non esser meno degna di lode che quanto in tutte le historie romane e greche scritto si trova, con ciò sia che la notizia data de' riversi disciolga delle dette historie molte dubitazioni [...]. È adunque la verità che la medaglia altro non significhi col reverso, se non la memoria de' fatti di qual si sia antico o moderno personaggio; per quanto si è detto finalmente del reverso della medaglia, si può agevolmente comprendere non potere, né dovere essere usato in luogo d'impresa".

¹¹⁷⁶ Giovio 1978 (1555), p. 34.

¹¹⁷⁷ Il tipo di imprese che Giovio propugnava (invero assai tempestivamente rispetto alla pratica) differiva però sia dagli esempi che il suo ragionamento segnalava nelle monete antiche (già ripresi in medaglia da Cosimo I, dedicatario del *Dialogo*: cfr. in proposito Fox 1988, pp. 189-219), sia da quelle in uso da diversi decenni nella medaglistica, soprattutto quella di grande formato.

¹¹⁷⁸ Cfr. in proposito il passo di Paolo Giovio commentato nell'*Introduzione*.

¹¹⁷⁹ Sulla medaglia di Francesco Taverna cfr. Toderi e Vannel 2000, II, p. 507, n. 1506. Per quella di Calidonia Visconti cfr. *supra*, nota 1154.

dopo aver risparmiato dalla pena capitale il cognato Marino di Marciano, reo di un attentato contro la vita dello stesso Re di Napoli¹¹⁸⁰. Ma a Milano la stessa raffigurazione simbolica, applicata a nuove situazioni e a figure meno auliche, venne usata con più leggerezza e con significato meramente encomiastico: dopo la sua ricomparsa in dipinti come la *Dama con l'ermellino* di Leonardo (oggi all'Hermitage), ritroviamo così l'animale sul rovescio del ritratto di Faustina Sforza modellato da Pier Paolo Romano tra il 1546 ed il 1559, nel quale la stessa immagine ed un motto simillimo celebrano semplicemente la castità dell'effigiata¹¹⁸¹.

VI. "Segni, sogni e frascherie": proposte iconografiche alternative

La forma restrittiva d'impresa codificata dal Giovio, lo abbiamo già visto dalle reazioni della trattatistica teorica, non fu l'unico genere di rovescio a disposizione dei patrizi milanesi. La soluzione di una facile allegoresi, che metteva in scena il celebrato alle prese con personificazioni, era stata adottata precocemente da generali come Ferdinando Loffredo (*post* 1548), Niccolò Madruzzo, Cristoforo Madruzzo (1556-57) e Giovambattista Castaldo (*post* 1562), e a Milano trovò impiego anche presso giovani militari esordienti (come Fabio Visconti e Giovanni Paolo Meli Lupi)¹¹⁸². Pure la medaglia fontaniana di Giovampaolo Lomazzo, che come scrittore aveva amato cornici oniriche e temi esoterici, raffigurava un'investitura immaginaria in cui il pittore era inchinato davanti a *Fortuna* e veniva raccomandato da Mercurio (essendo egli "VTRIVSQVE")¹¹⁸³. Oltre ai ritratti a figura intera, un tratto caratteristico di questi rovesci allegorici è la presenza di elementi antichizzanti ed eroizzanti (templi, rovine, obelischi, trofei), genericamente allusivi al

¹¹⁸⁰ Giovio 1978 (1555), p. 56. Sull'uso simbolico dell'ermellino nelle arti figurative cfr. Levi d'Ancona 2001, pp. 126-127.

¹¹⁸¹ Iscr. v/: "MORI . POTIVS . QVAM FOEDARI .": Toderi e Vannel 2000, II, p. 507, n. 1504. Una larga esemplificazione della fortuna di questa impresa e della sua flessibilità semantica è fornita da Gelli 1916, pp. 391-392, nn. 1026-27; p. 502, n. 1308.

¹¹⁸² Nel rovescio della sua medaglia Ferdinando Loffredo è indicato dalla mano di Carlo V, cui *Veritas* porge un'asta da giostra (iscr. v/: DIVI Q . CARLO . CAES . VERITAS": cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 103, n. 240; qui attribuito ad Annibale Fontana nel cap. I.4).

Nel rovescio della medaglia del Madruzzo un cavaliere nudo scavalca al galoppo degli sterpi per librarsi verso *Fortuna*, sospesa in aria su di una sfera e sospinta da una vela, mentre sette personaggi in tunica si protendono verso il braccio teso indietro dal cavaliere (iscr. v/: "PER . TOT . DISCRIMINA . / RERV": Toderi e Vannel 2000, I, p. 159, n. 416).

Nel rovescio della propria medaglia il ventunenne Fabio Visconti, conte di Trebbia, riceve da Marte la spada che gli garantirà glorie future (v/: "ARMA . PETO . HONORE AQVIRAM"): il paesaggio in cui si svolge l'investitura è infatti quello delle azioni eroiche, punteggiato da antichi templi e caratterizzato da una nave ormeggiata in riva ad un mare agitato, forse il vascello che avrebbe portato il giovane alla corte reale di Spagna (Toderi e Vannel 2000, II, p. 517, n. 1549, attribuiscono il tipo a Pier Paolo Galeotti, artista che i due autori identificano con Pier Paolo Romano su basi ancora incerte).

A soli sei anni Giovanni Paolo Meli Lupi dei Marchesi di Soragna venne effigiato loricato sul recto di una medaglia nel cui rovescio egli affiancava la figura ingigantita del padre Diofebo, circondato di trofei ed armato di bastone e spada; il fanciullo indicava inoltre il genitore pronunciando la frase "TE . SEQVAR", iscritta nella legenda (Toderi e Vannel 2000, II, p. 529, n. 1593). In questo caso, oltre a indicare la carriera cui il ragazzo era destinato, il ritratto sul verso intendeva dichiarare le conseguenze dinastiche della sua recente adozione. La medaglia offre anche uno splendido esempio di come gli spostamenti di Pier Paolo Romano tra Milano e la Parma farnesiana, non facilmente ricostruibili (cfr. cap. I.4), avessero favorito la diffusione dei modelli milanesi nelle corti limitrofe.

Sulla medaglia di Cristoforo Madruzzo cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 74, n. 137. Su quella di Giovambattista Castaldo cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 77, n. 147, e *supra*.

¹¹⁸³ Toderi e Vannel 2000, I, p. 74, n. 138.

successo militare o sociale che il destino prometteva all'effigiato¹¹⁸⁴. Viene quasi da pensare che la distinzione operata dal Doni nella *Nuova opinione sopra le imprese amoroze e militari* non fosse solo burlesca, ma anche parodistica nel distinguere

Dimostrazioni di cose fatte ed accidenti accaduti per imprese vere [rovesci di genere monetale]: *imprese* di cose da fare, parte ascoste e parte manifeste per segni [imprese in senso stretto]: *segni* di cose fatte e da fare per via di lunghe bugie e corti contrassegni [imprese improprie?]: *contrassegni* di cose non fatte né da fare in materia di sogni e frascherie [rovesci onirici?]: *frasche* delle cose immaginate in aria ed alla grottesca [rovesci allegorici basati su *topoi* letterari?], che con sì stravaganti chimere si dipingono e si scrivon per tutto¹¹⁸⁵.

Quali che siano le identificazioni che Doni voleva suggerire, i “segni”, i “contrassegni” e le “frasche” evocano senz’altro efficacemente la vasta gamma di immagini chimerici riscontrabili in un’impresa.

Di genere ancora diverso, ma di esito non meno farraginoso, se non ci fossero state tramandate assieme a un testo esplicativo, sono le due colte medaglie di Girolamo Cardano, il cui rovescio calava l’effigiato all’interno di un vero e proprio *somnium* di ambizioni filosofiche e profetiche (v/: “ONEIPON”)¹¹⁸⁶. L’interpretazione della scena ci è fornita dallo stesso dal medico pavese nella propria autobiografia:

Vidi in somno me currentem ad radicem montis (qui mihi a dextra erat) cum immensa hominum multitudine cuiuscunque status, sexus, aetatis, mulierum scilicet, virorum, senum, puerorum, infantium, pauperum, divitum variis modis vestitorum. Interrogavi ergo: “Quo curremus omnes?”. Respondit unus ex his: “Ad mortem”. Exterritus ego [...] vites (quae medium illud montis, eousque ubi ego eram frondibusque intactae erant aridis et sine uva prorsus, quale autumno videri solent) apprehendere atque in montem ascendere coepi [...] In montis [...] vertice [...] in vestibulo villici tugurii palea, et iuncis atque arundinibus tecti me esse animadverti, tenens puerum dextra manu [...]. Quo manifeste ad nominis immortalitatem, ad labores perpetuos et immensos, ad carcerem et metum maximum et tristitiam, duram sedem ob silices, infructuosam ob defectum arborum, et herbarum utilium, laetam tamen, aequalem ac mollem, perennem ergo in futurum gloria docuit [...]. Puer ille si spiritus bonus, faustum, stricte enim tenebam, si nepos minus¹¹⁸⁷.

In altre classi ritrattistiche si ha invece l’impressione che le censure gioviane, ribadita fermamente dalla trattatistica successiva, abbiano avuto effetto o abbiano trovato almeno riscontro nella convinzione dei più. Forme rare di rovescio come quella adottata da Carlo Visconti e da Caterina Capalla intorno al sesto decennio del secolo – nelle quali l’immagine terga (un frammento di corallo) suggerisce il motto (“COR ALIT”) attraverso una sorta di rebus (*Cor-al[l]o*) – scomparvero quasi completamente nei lustri seguenti¹¹⁸⁸.

VII. Modelli di medaglia per categorie professionali

Importa però notare che accanto all’emulazione del sovrano e all’inflazione iconografica che aveva eroso le classi ritrattistiche più alte, l’allargamento dei gruppi sociali

¹¹⁸⁴ Il primo esempio a Milano furono forse i “colisei e obelischi” raffigurati da Leoni sul rovescio della medaglia di Filippo II nel 1549 (cfr. cap. I.1).

¹¹⁸⁵ Antonfrancesco Doni, *Nuova opinione sopra le imprese amoroze e militari*, Venezia 1858, pp. 11-13 (in Barocchi 1971-77, III, pp. 2787-2788).

¹¹⁸⁶ Si tratta di due tipi, entrambi riconducibili a Iacopo da Trezzo, e databili rispettivamente 1544 e 1549-50 (Toderi e Vannel 2000, I, p. 103, n. 237; e p. 52, n. 67, medaglia ascritta erroneamente a Leone Leoni).

¹¹⁸⁷ *De vita propria*, 27, in Cardano 1966 (1663), p. 29. L’autobiografia fu scritta tra il 1575 ed il 1576.

¹¹⁸⁸ Sulle due medaglie cfr. Toderi e Vannel 2000, I, p. 109, risp. nn. 268 e 269. La spiegazione del rovescio si deve a Stephen Scher, in Scher 1994, p. 169, n. 59 (1540-50). Dello spazio guadagnato dal rebus all’interno del dibattito rinascimentale sulle imprese si sono occupati Céard e Margolin 1986, I, pp. 200-219.

rappresentabili espose la medaglia anche a fenomeni di segno opposto. Alcune categorie di committenti, piuttosto che appropriarsi di modi rappresentativi aulici o ricorrere al formulario in fondo generico delle imprese, preferirono rispettare repertori iconografici più specifici e creati *ad hoc*. Si trattava in genere di professionisti il cui riconoscimento sociale non aveva bisogno di fantasiose invenzioni, ma piuttosto di visibilità: tra costoro spiccano soprattutto i medici, che tendenzialmente si assimilavano a precedenti illustri o mitici (Aristotele¹¹⁸⁹, Asclepio¹¹⁹⁰, Apollo¹¹⁹¹), e i giureconsulti, i cui rovesci esaltavano invece principi ispiratori come *Giustizia* e *Virtù*¹¹⁹², o evidenziavano in forma di parabola l'importanza della dottrina forense¹¹⁹³.

Diverso è il caso di alcuni poeti, classe dai margini assai più sfumati, alla quale diversi patrizi di penna non eccelsa rivendicarono di appartenere: in questo caso il modello costituito dalla medaglia celliniana di Pietro Bembo diede la stura ad un dilagare di rovesci con Pegasi, Parnasi e monti Eliconi¹¹⁹⁴. Quel che più ci interessa in questi esempi è rilevare che anche la fissazione di *standard* specifici avveniva secondo procedimenti linguistici ormai noti (assimilazioni a personaggi mitologici, prosopopee e simboli) e sotto la guida costante di motivi letterari.

Tra le iconografie innovative e specifiche della seconda metà del XVI secolo si segnala quella adottata nel recto da alcuni artisti e letterati contemporanei, ritratti in medaglia a mezza spalla per adattarsi a tondelli di formato economico, e drappeggiati lungo il busto con un mantello avvolto intorno alle spalle e fermato da una fibbia. La prima attestazione del tipo, già caratterizzata da una torsione anticheggiante del busto rispetto alla linea del profilo, è costituita probabilmente dalla doppia medaglia leoniana di Pietro Aretino e Tiziano Vecellio (1536 circa) o da quella grosso modo coeva di Giovanni da Cavino e Alessandro Maggi¹¹⁹⁵. A Milano ne riscontriamo poi la diffusione nei ritratti singoli di Leone Leoni, Giovampaolo Lomazzo (almeno in quello fuso da Annibale Fontana) e Girolamo Figino¹¹⁹⁶.

¹¹⁸⁹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 106, n. 258 (medaglia di Giovan Francesco Martinioni, opera di Annibale Fontana).

¹¹⁹⁰ Toderi e Vannel 2000, I, p. 122, n. 323 (medaglia di Pietro Manna, opera di Giovan Battista Caselli).

¹¹⁹¹ Toderi e Vannel 2000, I, p. 102, n. 232 (medaglia di Narciso Vertunni, opera di un anonimo veneto).

¹¹⁹² Sull'iconografia di *Virtus* ed i suoi vari ambiti di applicazione si veda per esempio il bel saggio di Michaela Bautz (1999, in part. pp. 119-124); sull'allegoria della Giustizia, immagine politica *par excellence*, cfr. p.e. Schild 1995, pp. 82-116.

¹¹⁹³ È questo il caso della medaglia di Paolo Michele Cotta, opera di Anteo Lotelli del 1555, nella quale il celebrato era raffigurato nei panni di un pastore tra le greggi, con motto "INTER DOCTORES"): Toderi e Vannel 2000, I, p. 107, n. 262.

¹¹⁹⁴ Toderi e Vannel 2000, I, p. 71, n. 133 (Iacopo Antonio Pallavicini, da attribuirsi a Pietro Paolo Romano). Un uso più appropriato del motivo è offerto dalla medaglia dell'umanista Marco Antonio Magno (Toderi e Vannel 2000, II, p. 507, n. 1503), il cui rovescio con *Pegaso* è lo stesso descritto da Cellini per la propria medaglia di Pietro Bembo ("e questo fu un caval Pegaseo in mezo a una ghirlanda di mirto": *La vita*, I, 94: Cellini ed. 1996, p. 344). Vale infine la pena di ricordare che l'iconografia di Pegaso, come il Bembo sapeva, è di derivazione monetale, perché compare in diversi nominali adrianei (*RIC*, II, pp. 426-428, nn. 658-671 e 687).

¹¹⁹⁵ Toderi e Vannel 2000, I, risp. p. 41, n. 23, e p. 319, n. 931. Va notato che l'effigie di Tiziano costituisce un compromesso tra l'iconografia tradizionale dell'artista con berretta e la nuova soluzione, che nelle attestazioni successive si afferma senz'altro. Sulle medaglie dei due artisti cfr. anche Hill 1912, p. 51, n. 28; e p. 56, n. 34.

¹¹⁹⁶ Hill 1912, risp. p. 53, n. 31; p. 62, n. 41; p. 63, n. 43; p. 55, n. 32; p. 48, n. 24. Per la bibliografia cfr ora cfr. Toderi e Vannel 2000, risp. I, p. 31, n. 62 (medaglia di Leone Leoni, qui accostata allo stile di "PPR" nel cap. I.1); I, p. 74, n. 138 (medaglia di Giovampaolo Lomazzo; ma cfr. anche *supra*, cap. I.3); II, pp. 517-518, nn. 1554-55 (medaglie di Girolamo Figino, dove l'immagine all'antica del verso è accompagnata nel recto da quella in abiti rinascimentali); ma cfr. anche ivi I, p. 57, n. 84 (Baccio Bandinelli) e p. 190, n. 528 (Valerio Belli).

La particolare iconografia ritrattistica proposta dalla medaglia di Pietro Aretino si accompagnava a un tondello modesto, per lo più bronzeo, in cui l'occasione della commissione assumeva un rilievo secondario. Più che un evento, la medaglia celebrava un personaggio e le sue conquiste di un'intera esistenza, coronate dall'emissione di un'effigie autorizzata. Che amici ed estimatori dovessero attendersi la realizzazione di altre medaglie non era affatto previsto. Neppure i rovesci prescelti da Pietro Aretino per i propri ritratti metallici – un caso affatto eccezionale di emissioni medaglistiche plurime da parte di una figura non altolocata – erano concepiti di modo che i tipi nuovi fornissero momenti ulteriori di un'autobiografia ideale: ciascuno di essi valeva soprattutto come ritratto aggiornato.

Il successo che arrise alle opere letterarie e ai ritratti di Pietro Aretino nel contesto milanese ed altrove è probabilmente la ragione principale dell'affermazione di un modello iconografico ed epigrafico tutt'altro che scontato, che raffigurava l'uomo di cultura come una figura con paludamento (forse in quanto oratore o, più probabilmente, col semplice scopo di conferire all'effigie un generico abbigliamento all'antica). Persino un fruitore esotico come il re di Algeri Barbarossa, osservando un esemplare della medaglia leoniana con il letterato paludato, commentò che in essa l'Aretino aveva “più presto cera di capitano, che di scrittore”¹¹⁹⁷.

Del resto, l'idea che l'artista derivasse la propria nobiltà soprattutto dal paragone con il mestiere e lo *status* dei suoi colleghi antichi era nell'aria da tempo nell'ambito dei ritratti metallici: intorno al 1506 il primo architetto degno di un simile alloro, Donato Bramante, era stato effigiato da Caradosso Foppa con uno straordinario mezzo busto tagliato all'antica, nel quale la nudità ritrovava il suo valore celebrativo¹¹⁹⁸. Nel filone iconografico di cui parliamo il suggerimento romano, rimasto inizialmente senza seguito, fu accolto invece solo come accenno al busto nudo sotto il drappeggio, mentre la visione eroica dell'artista (che nel rovescio della medaglia singola dell'Aretino è suggerita anche dalla corona civica) venne sostituita da rappresentazioni più socievoli. Cogliendo perfettamente il paragone implicito formulato nella medaglia, nel 1540 Bartolomeo Egnazio da Fossambrone ebbe a scrivere ad Aretino:

Se tra le tante e sì belle creature che produce la porca natura al pessimo mondo, voi solo sete quello che di tanta bellezza e singulare grazia ha in sé quella dote che in corpo umano vedere si possa, per il che non è meraviglia s'il Tiziano, volendo ritrarre faccia che abbi in sé bellezza non opra il dotto pennello se non in rassembrare la vostra; né il Leone fa volgere altrove l'ingegno volendo fare polzoni di medaglie, che siano più in prezio di quelle di Cesare, o di Pompeo, se non farvi su la vostra e mostrare per tutto l'esempio di quella che, avendola fatta tale la natura, non volse Dio anche egli mancare de darli un'alma conveniente al corpo, e però, trattola di mezzo al cuore della divinità sua, la infuse in voi con quel titolo de Divino, che ve se ascrive degnamente, e da qui procede che quello ignorante che disse *Veritas odium parit* mente per la gola, se l'Imperatore, o veramente il Papa [...] non si disdegnano che li dicitate la verità¹¹⁹⁹.

Le opere di Leoni e i contatti di Pietro Aretino portarono dunque a Milano e altrove una consuetudine che era germogliata nella cerchia veneziana del letterato e ne riproponeva la retorica. È però interessante notare che l'adozione di questa iconografia all'antica non fu uniforme neppure in Lombardia, giacché alcuni artisti cremonesi si fecero effigiare in medaglie assai più canoniche: Bernardino Campi ci appare ad esempio come un agiato patrizio, e Giulio Campi con la sola testa barbata; persino il milanese Giovampaolo Lomazzo, nel tipo siglato da “PPR” nel 1562, appare con un breve torso completamente scoperto¹²⁰⁰.

¹¹⁹⁷ Aretino 2003-04, II (1552), p. 148, n. 136, lettera all'Aretino del 1542.

¹¹⁹⁸ Hill 1912, p. 41, n. 17; Toderi e Vannel 2000, I, p. 36, n. 12.

¹¹⁹⁹ Aretino 2003-04, II (1552), p. 100, n. 89, lettera dell'8 maggio 1540.

¹²⁰⁰ Hill 1912, risp. p. 68, n. 49, p. 55, n. 33, e p. 63, n. 42; cfr. anche Toderi e Vannel 2000, risp. I, p. 123, nn. 327-328, e II, p. 517, n. 1553. Per tutti i tre ritratti il modello tipologico costituito dalle medaglie d'artista

milanesi e venete rimase però influente almeno in elementi come il modulo e, talora, l'impaginazione del busto.

Conclusioni

Per una storia sociale del microritratto metallico tipizzato nella Milano del secondo Cinquecento

I. Le classi del ritratto medaglistico

In margine al nostro percorso di ricerca vale la pena di riflettere su alcune sue implicazioni di carattere più generale, tenendo d'occhio da un lato le conclusioni raggiunte, e dall'altro le possibilità di sviluppo che una simile indagine prospetta rispetto ad altri ambiti di studio. Lo studio della medaglistica prodotta nel Milanese al principio della dominazione spagnola rivela infatti di quale importanza sia, per un genere ritrattistico così fortemente tipizzato, la conoscenza del ceto d'appartenenza dell'effigiato e delle soluzioni adottate nel suo ambiente al momento della commissione. Le poche varianti iconografiche concesse a questi piccoli rilievi convenzionali assumono pieno significato solo se il loro grado di innovazione è soppesato in funzione di elementi come il modulo, la materia, la formalizzazione figurativa ed epigrafica, la 'tiratura', e non solo alla luce dello stile dell'artista prescelto.

In secondo luogo, le classi iconografiche sono soggette ad evoluzione nel corso del tempo: a partire dal sesto decennio del XVI secolo, ad esempio, i soggetti mitologici e i formati grandi, un tempo riservati alle medaglie principesche, vengono adottati da alcuni luogotenenti asburgici e, in alcuni casi, dai loro discendenti. Anche alcune iconografie tratte da monete antiche, risultando adatte a dichiarare valori politici e a descrivere situazioni belliche, si diffondono tra i generali imperiali dopo essere state impiegate per accompagnare l'effigie di Carlo V negli anni trenta e quaranta. Persino le imprese aristocratiche, composte in genere da un simbolo e da un motto esplicativo, trovano impiego in forme sempre più differenziate, alcune della quali sconfinano nell'allegoria.

Il carattere comunicativo di doni come le medaglie rende comunque parte integrante della loro interpretazione l'indagine di fattori esterni come il committente della celebrazione, l'occasione in cui la medaglia è presentata, il rapporto che ha legato l'artista all'effigiato e che il ritratto visualizza (si pensi ad esempio alla medaglia leoniana di Michelangelo, alla quale l'apposizione del nome dell'autore conferiva un particolare valore di testimonianza), l'impegno documentario dell'immagine (legato alla concessione di un certo numero di sedute di posa, di abiti da copiare e/o di modelli pittorici, scultorei e medaglistici da riprodurre). Persino la forma di tesaurizzazione e di seriazione della medaglia da parte dei proprietari e più in generale la sua fortuna sono spesso indizi utili a comprendere la funzione per cui il ritratto metallico era inteso. Si tratta, come è evidente, di condizioni che possono variare sensibilmente secondo il luogo e il momento storico; nondimeno, la notevole stratificazione sociale delle committenze che dopo il 1535 sostennero la produzione di medaglie a Milano rende i casi e il contesto che abbiamo studiato particolarmente significativi per la messa a fuoco dei problemi storiografici che caratterizzano il microritratto seriale del XVI secolo.

Potendo essere indagate per seriazioni iconografiche e sulla base delle iscrizioni, per alcuni ambiti geografici e cronologici lo studio delle medaglie potrà offrire occasioni tanto ghiotte quanto inesplorate alla storia della comunicazione per mezzo di immagini.

II. Forme di committenza, gradi di autografia e copyright

Dopo aver confrontato tra loro diversi tipi di committenza, possiamo ora formulare considerazioni anche sulle diverse gradazioni dell'autografia medagliistica e sulle differenti formule di commissione che le rendevano possibili.

Artisti come Pietro Paolo Romano lavorarono soprattutto per patrizi milanesi e modellarono microritratti che, lo abbiamo già osservato, non si segnalavano per originalità e influenza. Nondimeno, gli specialisti della sua categoria e con il suo tipo di clienti realizzavano medaglie completamente finite, lavorate a freddo quanto meno possibile e già replicate per contratto in un certo numero di esemplari. Questa forma di fornitura è attestata per esempio per le medaglie richieste da monsignor de Granvelle nel 1547 e realizzate da Bernardo Scaccabarozzi, il quale, oltre a consegnare i torselli originali, eseguì per il committente anche seicento esemplari, addebitandogli in un conto finale i materiali e la manodopera. Non abbiamo sempre dati documentari sulle tirature osservate in questo genere di commissione, ma trovo significativo il fatto che per molti dei tipi siglati da "PPR" si conservino numerosi esemplari d'epoca uniformi per lega, patina e qualità del rilievo. Lo stesso monogramma, laddove presente, in questi casi non veniva inciso a freddo: la 'firma' era impressa sugli stampi e veniva replicata per calco su tutti gli esemplari.

Assai diverso fu invece l'impegno esecutivo di coloro che, essendosi accreditati come statuari (Leone Leoni) o intagliatori di cristalli (Iacopo da Trezzo), e dovendo rispondere in prima persona a committenze principesche, finivano per assumere un minore grado di controllo sulle medaglie richieste da figure che non fossero i loro protettori.

Gli esempi da richiamare in questo caso sono piuttosto differenti. Nel caso di Leoni padre, sappiamo che a committenti altolocati (Monsignor de Granvelle, Filippina Welser), ma non appartenenti alla famiglia imperiale, venivano talora forniti solo i coni, un modello in cera o un prototipo in piombo. In tali casi l'artista si proponeva come inventore, lasciando ad altri l'incombenza di realizzare il primo esemplare e di replicarlo, se non addirittura di completarne la modellazione e compiere la fusione (come avvenne per la medaglia di Filippina Welser e probabilmente, per quella della prostituta Danae). Bisogna anche notare che per medaglie di minore importanza l'autore non era affatto tenuto a fornire un esemplare finito e provvisto di rovescio e didascalie¹²⁰¹. Non a caso alcuni tipi medagliistici leoniani (per esempio la medaglia di Filippo II del 1549) presentano esemplari firmati e cesellati a freddo, ed altri che sono invece privi di contrassegno. Trattando delle commissioni asburgiche rivolte a Leone Leoni e a Iacopo da Trezzo abbiamo visto infatti che l'artista curava personalmente la finitura di un certo numero di esemplari per la famiglia imperiale, cercando di evitare per l'immediato che ulteriori repliche entrassero in circolazione: una simile evenienza vanificava infatti le possibilità di lucro di chi aveva modellato la medaglia, e ridimensionava anche il privilegio di chi aveva ricevuto un microritratto direttamente dal suo artefice. Naturalmente, in questi casi il committente non finanziava ogni singola replica autografa: essa era pagata piuttosto da chi ne faceva richiesta. Il 'copyright' sull'immagine era tuttavia detenuto dal suo primo destinatario (come dimostra il fatto che i medaglioni appesi al collo con una catena visualizzassero in genere un legame particolare).

Dopo un certo tempo dall'emissione di una medaglia, comunque, il fatto che varianti ibride e repliche in metallo vile e in zolfo venissero realizzate al di fuori di ogni controllo da parte dell'autore del prototipo non sembra avere sollevato alcun tentativo di proteggere i propri 'diritti d'autore' da parte dei medaglisti. A differenza che in altre forme cinquecentesche di produzione seriale, come l'editoria libraria e la calcografia, la visibile distinzione qualitativa tra esemplari d'autore e copie, di norma più stanche, sembra esser bastata a

¹²⁰¹ Lettera di Leone Leoni a Granvelle del 2 dicembre 1549, in Plon 1887, p. 355, n. 5: "Mandamisi [la medaglia di Frederick de Granvelle, signore di Champagnay], ch'io mi condano nel finirla e far le lettre e rovescio; le quali cose *mi ero scaricato di farle*".

soddisfare gli artisti della medaglia, che mirarono soprattutto a garantirsi le “mercedi” dei principi cui facevano pervenire i primi esemplari dei propri lavori.

Nella maggior parte dei casi, la produzione di repliche ulteriori rispetto a quelle già consegnate al committente non si prospettava come un affare lucroso, ma piuttosto come mezzo che l’artista poteva impiegare per segnalarsi ad un richiedente.

Solo le effigi di personaggi come Carlo V, Filippo II o il Pontefice in carica incontravano una richiesta ampia e costante: non a caso, come abbiamo visto nel cap. II.1, per personaggi del loro rango si provvedeva a stampare appositamente medaglie più piccole e più facilmente replicabili. L’artefice veniva allora remunerato per l’invenzione e per l’esecuzione del segmento più delicato del lavoro, l’incisione dei coni, mentre questi venivano in genere depositati presso la zecca o il committente in vista di futuri riusi.

A queste considerazioni fanno ovviamente eccezione i rovesci (ma anche i cristalli intagliati e i cammei) che potevano essere reimpiegati a scopo ornamentale sotto forma di placchette o insegne da cappello¹²⁰².

III. Per una riscoperta dei ritratti in medaglia come testimonianza figurativa

L’approfondimento dei fattori legati alla committenza, all’invenzione, all’autografia e alle diverse funzioni della medaglia cinquecentesca può aprire prospettive interessanti anche nell’ambito della storia delle forme. La valutazione e l’attribuzione delle medaglie sono infatti basate in larga misura sui criteri visivi suggeriti da oggetti musealizzati e decontestualizzati dal loro processo produttivo, mentre testimonianze come quelle fornite dai carteggi di Leone Leoni e Jacopo da Trezzo rendono i microritratti metallici un banco di prova decisivo per la messa a punto di una *connoisseurship* adatta agli oggetti seriali.

La stessa gerarchia qualitativa che ci è stata trasmessa da studiosi come Georg Francis Hill e Georg Habich privilegia non di rado fattori espressivi ed iconici che non sono sempre coerenti con le istanze di conformità e con la consuetudine al riadattamento che caratterizzarono l’invenzione delle medaglie in età moderna.

Simili letture eludono anche il problema del rapporto tra la medaglia e le altre arti, cioè della sua valutazione in termini figurativi. Eppure, ritratti ‘inespressivi’ come quelli di Leone Leoni ed Iacopo da Trezzo si rivelano determinanti per l’elaborazione del linguaggio aulico che, nell’ultimo quarto del XVI secolo, avvicina le medaglie e per certi versi i busti reali e imperiali realizzati a Madrid, Vienna, Praga e Parigi. A torto o a ragione, opere come quelle che abbiamo esaminato nei primi capitoli di questo studio furono salutate dai contemporanei come prove eccellenti delle possibilità offerte dal *medium* metallico e dalle sue diverse tecniche di lavorazione. I microritratti autorizzati degli Asburgo ebbero inoltre una diffusione, una fortuna iconografica ed un’influenza che né le medaglie di Pastorino da Siena, né i coni di Alessandro Cesati raggiunsero mai.

Per queste e per altre ragioni, sul terreno del nuovo pubblico dell’arte e dei finanziatori istituzionali odierni, ci piacerebbe poter auspicare che le medaglie, oggetti investiti di un fortissimo valore identitario e comunicativo, possano un giorno proporsi con pari dignità degli altri manufatti artistici, nonostante le difficoltà con cui i manufatti piccoli e nati per essere manipolati possono essere esposti nell’ambito di una mostra o all’interno di una teca. La diffusione cinquecentesca delle medaglie di Milano qui studiate rientra a buon diritto nel novero di quei *cultural transfers* che portarono l’arte italiana del Rinascimento al centro

¹²⁰² Questo fenomeno è ricordato per esempio nella *Vita* vasariana di Valerio Belli, dove la diffusione delle invenzioni del vicentino viene registrata a riprova della loro fama e, più specificamente, della loro fortuna presso i fonditori veronesi (cfr. Vasari 1966-87, IV, p. 624, redazione del 1568): “Incavò parimenti molti cristalli, gl’esempi de’ quali, in solfo e gesso, si veggiono in molti luoghi, ma particolarmente in Verona”.

delle consuetudini di rappresentanza sociale di tutta Europa (e che la mantengono oggi al centro della percezione che l'Occidente ha del proprio passato storico).

Appendice I

Estratti medaglistici dal «Cargo de los bienes que su Magestad Imperial dexó en el Monasterio de Yuste» e nella Fortezza di Simancas (1558)¹²⁰³

a. Clavos de oro, de adereço de gorra, y medalla

1. [c. 18r] setenta y dos pares de clavos de oro de adereço de gorra, y [...] una medalla de camafeo de dos hazes guarnecida de oro por los cantos al rrededor, [...] metidos en un saquillo blanco de tela [...] ¹²⁰⁴.

b. Monedas antiguas

1. [c. 253r] MCLXXI monedas de plata que parecen medallas, entre las quales ay una moneda sola dorada, las quales se allaron en un saquillo de brocado negro y una bolsica de cuero que pesaron todas XX maravedis [...] ¹²⁰⁵.
2. otras setenta y cinco medallas de cobre de moneda antigua con VII pieças de moneda turquesa que pesaron maravedis VIII que estaban en una bolsica de lienço, las quales se quedaron en la Fortaleza en la dicha Simancas [...].

c. Retratos y figuras particulares

1. [c. 257r] una medalla de bronce de de la figura del Turco en una caja de madera que rrecibieron en la dicha Simancas de la dicha Maria Escolastre [...] ¹²⁰⁶.

¹²⁰³ AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, ep. 1, leg. 1145. L'inventario di Yuste, già pubblicato da Gachard (1858, I, pp. 78-148), è stato riedito anche recentemente in forma di estratto, escludendo i tre riferimenti qui trascritti e riportando soltanto le voci relative a "una medalla de cobre con la imagen de Nuestro Señor de la una parte y de la otra letras hebraicas, la qual está puesta en una custodia de oro con su tapador" e quella sul medagliere ad ante (Pizarro Gómez e Rodríguez Prieto 2003, pp. 196-197).

¹²⁰⁴ *Ibidem*, c. 18v: *Datta de lo vendido en Madrid*: "una medalla de camafeo de dos hazes, contenida en dicha partida del cargo de esta cuenta, que en XIII dias del dicho mes de setiembre de dicho año de MDLXII se vendió a maistre Jacome, entallador de camafeos y cristales de su Magestad; la qual medalla estaba guarnecida de oro y estaba tasada en treinta ducados; y se le vendió por XXXIII ducados como parece por fee de Julio dicho scribano, que asistió a la almoneda que se hizo de sus bienes".

¹²⁰⁵ *Ibidem*, *Datta*, c. 253v: "milyscientoysetentayuna monedas, contenidas en la primer partida de las del cargo d'esta cuenta [...], los quales el dia XXI de abril de MDLXII anos se entregaron al dicho Gill Sanchez de Baçan, metidas en una bolsica de procado por orden de los testamentarios de la Magestad Ymperial, que pesaron XX maravedis y se tasaron en LXVmil maravedis, los quales, juntamente con otros biene de la Magestad Ymperial, sa Magestad del Rrey nuestro señor abia mandado a portar [...]". La medesima destinazione toccò alle monete antiche e turche inventariate alla voce seguente.

¹²⁰⁶ *Ibidem*, *Datta*, c. 57v: "se vendió a Pandolfo platero andante en corte".

Appendice II

Lettere inedite dal carteggio di Antoine Perrenot de Granvelle¹²⁰⁷

1. 29 giugno 1547, lettera di Antonio Patanella ad Antoine Perrenot

(BNM, ms. II-7911, c. 215r-v, inedita)

Il Patanella invia delle medaglie di prova in piombo perché monsignor Granvelle possa giudicare i con per la propria medaglia prima che vengano temprati.

Reverendissimo et illustrissimo Signor mio osservandissimo,

[...] ricordogli dunque che sei lettere mie ha ricevuto senza questa vostra, del I, de' V, de' VII, de' XXI, de' XXII e de' XXVIII di maggio, e con quelle avrà avuto la quarta e quinta libra di seta, e più midaglie di piombo stampate e li suoi cugini, quale gli mandai a ciò le vedesse se gli piaceva la opera e se volea se gli conciasse alcuna cosa, avanti che si dia la tempra a li cugini. Desidero ancora me avisi quanto argento vuole si metta per ciascuna moneta, perché a vostra Signoria starà che si faccino più grosse o più sottile, e così la prego mi faccia avisato quando prima avrà la comodità: son ben certo che l'extreme sue occupazioni la ritengono di possermi scrivere e comandare.

Saria bene aprire e riconciare la cassa de' libri di vostra Signoria ultimamente mandatami da messer Bernardo Spinola, se a lei parerà, e quando la me 'l comanderà, così questo, como il mandare di sue sete, e di che grossezza vorà si faccino le 600 sue monete, tutto eseguirò fidelissimamente. [...]

Avrò a caro intendere ancora che vostra Signoria abbia ricevuto el scattulone con li XIX salcizoni, e come li avran parso buoni, e in sua buona grazia con tutto il cuor mi raccomando.

Da Milano, XXIX di giugno 1547.

Di vostra Signoria reverendissima et illustrissima umile et obligatissimo servitor,
messer Antonio Patanella.

2. 23 luglio 1547, lettera di Antonio Patanella ad Antoine Perrenot

(BNM, ms. II-7911, c. 217r-v, inedita)

Patanella segnala al committente che le sue medaglie devono avere uno spessore maggiore di quello richiesto.

Reverendissimo et illustrissimo Signor mio osservandissimo,

¹²⁰⁷ Nell'edizione delle lettere (che propone una punteggiatura modernizzata) le parentesi uncinate sono impiegate per contrassegnare porzioni di testo asportate per un'abrasione o una lacerazione della carta e ricostruite per congettura, indicando invece con tre punti tra parentesi uncinate le lacune non risarcibili. Le parentesi quadre isolano interventi redazionali di commento o, se accompagnate da puntini, porzioni di testo omesse. Le abbreviazioni convenzionali sono sciolte senza altre indicazioni, quelle che possono essere sciolte con lezioni varie sono indicate tra parentesi tonde.

[...] Le monete di vostra Signoria non ponno esser di manco valore l'una de XV soldi, cioè un iulio e mezo, a ciò rilevi bene la stampa, e così dice il maestro de la Cecca. E con el primo vostra Signoria ne avrà ducento, e di mano in mano il resto [...].
Da Milano, XXIII di giulio MDXLVII.

Di vostra Signoria reverendissima et illustrissima obligatissimo servitore perpetuo,
messer Antonio Patanella (iconomo, se vostra Signoria vorà).

3. 7 agosto 1547, lettera di Antonio Patanella ad Antoine Perrenot

(BNM, ms. II-7911, c. 219r, inedita)

Patanella invia duecento medaglie stampate e riferisce della rottura del conio.

[...] A messer Simon de Tassis [...] li consignarò ancora la presente per coverta de un pachettino in che vanno le prime ducento monete, de le quali ognuna vale da decesette soldi de Milano, percioché de X soldi, ch'è il valor de un giulio, non possevano riuscire per niente; poi avemo provato a farle de un giulio e mezo, e non pareva neanche bene il disegno; ultimamente a farle de 17 soldi l'una: con molta fatica del battitore son riuscite come vostra Signoria vedrà, et ha bisognato batter sì forte, che a pena erano stampate le dette ducento e circa trenta altre, che si è rotto il cagno di sopra, in che sta disegnato il "DVRATE". E così ha bisognato subito farne cominciare un altro, che sarà fornito tra cinque giorni, e poi seguitaremo a stampare de le altre monete, le quali sperano li maestri che saranno meglio stampite, ma pareranno però tutte fatte a un cagno. Piacci a Dio che a la Signoria vostra piaccino, e quando no, la prego me avisi di tutto il suo parere e volere, che farò anche tempestare per servirla.

In le dette ducento monete sono quattro marche, cinque onze, et danari sei d'argento, il quale argento è de vintitre karati, peroché a farle de vintiquattro, ch'è il finissimo, seria stato troppo tenero argento e se avriano presto consumato li disegni dele figure; però a cavarne la liga, resteriano de argento onze 35 denari 16 et grammi 18, le quali, a soldi 93 e danari 3 per onza, valeno per l'argento lire di Milano 166, soldi 8, danari 11. Tutte le dette 200 monete, senza la manifattura, che in oro sono scudi trenta et soldi vintinove.

Come ho detto, fra cinque dì serà fatto il detto cugno del "DVRATE" né più né meno come l'altro, e subito farò continuoare il stampare de le altre 400 monete. Pur, se fra tanto vostra Signoria me avisasse che quelle 200 non le piacesse, e che me le rimandasse indietro, seguirò poi l'ordine che di nuovo le piacesse darmi, ma finché tal ordine non me viene, io continuoarò a fare stampare e a mandarle de le altre. Né con questa mi occorre se non pregar Dio che a me conservi la grazia di vostra Signoria, e a lei tutta quella grandezza e prosperità che lei e tutti suoi servitori le desiderano.

Da Milano, VII d'Agosto MDXLVII.

Di vostra Signoria reverendissima et illustrissima obligatissimo servitore perpetuo,
messer Antonio Patanella.

4. 8 agosto 1547, lettera di Antonio Patanella a Granvelle

(BPM, ms. II-2266, cc. 267r-268v, inedita)

Lettera d'accompagnamento per altre duecento medaglie coniate ("monete").

Reverendissimo et illustrissimo Signor mio osservandissimo,

[...] con questo mede(si)mo correro [Innocenzo de' Tassis] sarà un altro pachettino nel quale mando a vostra <Signoria> ducento de le sue monete, de le quali ognuna vale da un

giulio et mezzo, perché a giudizio del maestro de la Cecca non se ha possuto far più liggere perché non vi comparia bene il disegno de la stampa. Et mi farà gratia la Signoria vostra farmi avisare de la ricevuta del tutto [...]. Vostra Signoria et tutta l'illustrissima casa sua nostro Signor conservi sempre e accresca in stato felicissimo.
Da Milano, a' VIII de agosto 1547.

Di vostra Signoria reverendissima et illustrissima obligatissimo signore perpetuo,
messer Antonio Patanella.

5. 10 settembre 1547, lettera di Antonio Patanella a Granvelle

(BNM, ms. II-7911, c. 222r, inedita)

Patanella invia altre duecento medaglie con il conto e una richiesta del loro artefice Berardo Scaccabarozzi.

Reverendissimo et illustrissimo Signor mio osservandissimo,

a' 30 del passato scrissi e mandai a vostra Signoria la seconda cassetina con altre ducento monete; con questa sarà la terza con altre ducento che fanno el complimento de le seicento che vostra Signoria mi comandò. Ancora van con quella tutti li cugni con che son fatte, de li quali vostra Signoria vedrà che quel di sopra dove si batte, durerà poco più; e in tal caso, rompendosi, vostra Signoria può avisarme, e gli ne farò uno e dui altri e quanti ne vorrà. Ma mi dicono che in Alemagna soleno stampar de le monete con certe suppresses, e che in quel modo al cugno superiore se li può scortare un poco de la testa e durari [...] ancora molto.

E perché vostra Signoria veda l'intero valore d'esse monete e cugni, le mando qui el conto datomi dal maestro de la Cecca. [...] Pesano le seicento monete de la nave marche 14 a dinari undeci e grani dodeci. Vi è d'argento fino [...] 107,8 a lire 4, soldi 4, denari 9. Valendo il ducato soldi 101,

	(scudi)	(soldi)
sono scudi d'Italia nonantauno e soldi settantasette,	91	7
per la fattura a li operarii scudi dui e mezzo,	2	55
A li monetarii scudi dui e mezzo,	2	55
per el calo e spesa il maestro de la Cecca non ha voluto niente,		
per li cugni la prima volta,	10	0
per rifare el cugno superiore dui scudi,	2	0
summa in tutto:	107	77

[...]

Un agente di questi Signori milanesi porgerà a vostra Signoria una supplicazione di questo nostro maestro della Cecca che si dice messer Bernardo Scaccabarozzi, dal quale vostra Signoria è stata servita in fargli queste monete. Io glelo raccomando a la giustizia, e

potendo vostra Signoria con onor suo giovarli, mi farà grazia rispondermene una parola, a ciò possa mostrarli che ho fatto per lui l'ufficio che mi ha pregato. [...]
Da Milano, X di Settembre 1547.

Di vostra Signoria reverendissima et illustrissima obligatissimo servitor,
messer Antonio Patanella.

6. 30 settembre 1547, minuta di una lettera di Antoine Perrenot a Niccolò Bellone

(BPM, II-2266, cc. 301r-302v, inedita)

Annotazione autografa su una lettera di Niccolò Bellone.

Di Bensazone, a l'ultimo di settembre 1547.

[...] e le due medaglie: le ho receputo et sono bellissime et tanto più grate quanto sono frutti dela nostra patria che an<...> non ne ho veduto de più belle [...].

7. 26 marzo 1552, lettera di Giovangiaco Salvatorino ad Antoine Perrenot

(BPM, ms. II-2269, cc. 141r-142v, inedita)

Il milanese Giovangiaco Salvatorino, raccomandando a monsignor Granvelle il figlio appena addottorato a Pavia perché sia posto a servizio di qualche principe, invia al prelado medaglie e gemme antiche, discutendone l'uso e il soggetto.

Illustrissimo et reverendissimo Monsignore, signor et patron mio, sempre osservandissimo Reverendo,

[...] ho voluto prendere ardire, per significarle in parte l'affetion e servitù, mandarle con le presenti un picciolissimo dono col meggio del sgnor Ieconomo¹²⁰⁸, il qual di continuo se le fa molto servitore. Giudico il dono veramente di puoco o nullo valore, ma però di qualche convenienza alla grandezza dell'animo et grado che tiene, sì per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prendere, sì che, per esser sempre e meritamente in li primi negotii dell'Imperio, a Lei se non cose d'Imperadori ponno degnamente convenire. Quivi saranno dunque alcune medaglie antiche, cioè XII di metallo e XLVIII d'argento, havute, quali si siano, da più bande; et uno cameo ritrovato in le roine di Roma hora dui anni, che gli fui [*scil.* fu] giudicato antico et per Tiberio terzo imperatore, per esser assai simil all'effigie sua non solamente per quello che scrive Svetonio del largo petto, honesta faccia e grandezza d'occhi, ma anchor secondo le medaglie sue et una testa marmorea posta in Sala de' Conservatori nel Campidoglio¹²⁰⁹. Alcuni dotti, avendolo visto, hanno fatto giudicio che gli antichi, desiderosi lasciar di sé memorie in tutte le maniere le quali poteano pensar dever esser durabili, non contenti di farsi ritrarre in statue di marmo e di metallo, oltra il cuneo delle medaglie (ritrovato forse principalmente a tal fine), havessero caro e cura di farsi anchor effigiar in queste pietre durissime – anchor ch'in vero per l'esperienza si veggia però tutte le memorie andar col tempo annullandosi, e restar solamente le delle littere, o almeno queste durar via più de tutte l'altre. Ma lasciando questo da parte, è stato [*sic*] non puoco lodata la dolcezza e delicatezza della mano dell'artefice come cosa rarissima e tenuta quasi impossibile da potersi avvanzar e forse agguagliar a' nostri tempi. Nondimeno, di questa e d'altre cose non intelligente, me ne remetto al giudicio d'altri.

¹²⁰⁸ Si tratta di Antonio Patanella.

¹²⁰⁹ Svet., *Tib.*, 68. Il busto è probabilmente da identificare con quello oggi a Palazzo Braschi (cfr. Zanker e Fittschen 1983-85, II, pp. 13-14, n. 12).

Mando anchor un altro cameo col volto di Medusa, giudicato parimente antico e assai bello da molti che l'hanno visto per li dolci vivi lineamenti ch'in esso, anchor ch'alquanto guasto e manco, si comprendono; et perché molte simili pietre si ritrovano, pur con la faccia di Medusa, alcun<i> vogliono dire che fuossero portate per ornamento in fronte o nel petto da antiche rmane, donne veramente castissime, e però in segno della lor honestà e pudicitia, volendo quasi inferire che li risguardanti le bellezz<e> di quelle non dovessero passar li debiti honesti termini e modi nel mirare, ma starsi quanto a atti lascivi e dishonesti, come se fuossero dal capo di Medusa in pietra convertiti; overo per altro significato, a modo loro notabile, altri dicono, e forse meglio, esser de quelle delicie over emblemi, ch'essi antichi soleano far legar in vasi e tazze d'argento e d'oro. Il che nella *Sesta contra Verre* assai chiaramente si comprende, et nel XXXIII di Plinio a' capi XII per queste parole: "Ulysses et Diomedes erant in phialae emblem<atis> Palladium surripientes,"¹²¹⁰.

Hor sia come si voglia, ritorno a dir esser in effetto il dono – e per sé, e per la bassezza del donatore – molto picciolo, et indegno della grandezza e merito de vostra illustrissima et reverendissima Signoria. Nondimeno, confiso in l'innata sua humanità e clemenza, la supplico se degni restar servita in gratiosamente accettarlo, non risguardando la qualità della cosa et d'onde venga, ma l'osservanza e reverente affetto d'un suo fidelissimo servitore, imitando, con la benignità sua in accettarlo, la gratiosa liberal natura del sol<e>, il quale difunde il raggio di virtù sua per tutto l'universo, facendone partecipe non solamente l'oro e le gemme, ma tutte l'altre cose sino a le minime herbe e fiori della terra; ma più facendosi in ciò quasi simile alla bontà d'Iddio, che non rifiuta, anzi gli è gratissimo esser amato, osservato, e reverito da qualunque huomo, quantunque minimo e povero, senza accettatione [*scil.* eccezione] di persona alcuna.

Da Milano, alli XXVI di marzo del LII.

Di vostra illustrissima e reverendissima Signoria humilissimo servo,
Giovan Giacomo Salvatorino.

8. 12 ottobre 1554, lettera di Leone Leoni ad Antoine Perrenot

(AGR, État et Audience, b. 473, c. 171r, inedita)

Leoni sottopone ad approvazione il conio per la medaglia con la testa del Granvelle e fornisce un resoconto sull'avanzamento dei busti ed ovati commissionati del prelado.

Illustrissimo et reverendissimo Monsignor, Signor mio <...>,

Io star tanto tacito con vostra Signoria reverendissima mi potria così tosto apportar biasimo, come lo scriver soventi farmi parere rincrescevole; ma havendo iscusata di mandarvi il presente ferro, dove ho a corti tempi sculpito la imagine di vostra Signoria per farne un conio, non ho voluto restare di queste quatro righe in sua compagnia scriverle. Questo ferro o acciaio non è temperato, né del tutto fornito, riserbandomi nel cavo come in tale rilievi astratti da le monete si usa <...>. Potrà adunque vostra Signoria reverendissima comandarmi ch'io faccia il rimanente del rovescio, se del tutto non son privo della sua gratia, che tanto estimo; et dove son tenuto tanto, et io farò in esso quanto saperò e poterò, sapendo che di tal medaglie se ne doverà far quantità, como per la lor perpetuità me darano voce, come il naturale m'ha dato l'essere.

Lo porta il signor Giovambattista Brebia, che è di quegli huomini che si sogliono poche volte vedere, pieni di fede e di bontà come lui, e sì per l'antico amore, come per il moderno,

¹²¹⁰ Cic., *Verr.*, *actio* II, VI, 1, 1; Plin., *nat.* 33, 156, 10 (dove si riferisce di una costosa opera di Pytheas in cui «Ulixes et Diomedes erant in phialae emblemate Palladium surripientes»).

e grandemente riverente del nome di tanto signore. Lui è im-parte informato del mio star riserato in casa co li miei lavoranti come appestato, dove persona da molto tempo in qua non vi pratica per non esser isturbato. E esso sa l'andata mia di Carrara, ch'io feci il giugno passato, dove cavai il resto de' marmi che mi mancavano, et già in buon termino ridotti. I metalli si vano renetando con gran prestezza et diligenza et tanto ho operato, che non passerà il Natale che spero non haver a gettar più cosa veruna per sua Maestà et de li cinque pezzi di vostra Signoria illustrissima che son fonduti già tanto tempo, quatro ne sono quasi renetti. [...]

Ho voluto parlar a questo modo con vostra Signoria illustrissima acciò la si assicuri che sarà sempre lodata d'aver proposto un suo servidore ad imprese di alto honore, et con alto honore se n'è divolto sì per l'inventioni, come per l'artificio, disegno e pulitezza, et reverentemente faccio fine basciando le honorate mani.

Da Milano, 1554, il 12 d'otobre.

Di vostra Signoria illustrissima et reverendissima servitor,
Leone.

P.s.

Questo ferro farà parer cruda la testa, ma si fa acciò non faccia troppo dolce nel cacciarlo ne l'altro acciaioio.

9. 11 gennaio 1555, minuta di lettera di Antoine Perrenot a Leone Leoni

(AGR, État et Audience, b. 473, c. 281r, inedita)

Monsignor Granvelle comunica il diminuito interesse di Maria d'Ungheria per le statue da lei commissionate. Approva il conio per la propria effigie, ma chiede che sia modificata per aggingere la tonsura.

A Leon Aretino.

Ho le vostre due lettere d'i 12 et 30 d'ottobre passato et il sentimento che ho havuto de la tardanza interminata nel finire le opere è nasciuto da amore ch'io ho sempre havuto de l'operare vostro, vedendo che la serenissima Regina si straccava di tanto aspettare senza vedere frutto alcuno et de li danari così liberalmente sumministrati, et del suo così longo desiderio. Et beato voi per la felicità, come peroché se essa non fusse stata occupata ne l'administrare le guerre, rompeva di certo con voi per non poter aspettar con pacienza tanta longhezza, senza che le altre occupationi la hanno alquanto rimosso questo pensiero. Et certo quella cura mi ha premuto più che le opere che per me si facevano, perché ero già del tutto disperato di vederne niente et così risoluto di non mettervi più il pensiero sopra. Quello che io vorrei saria, per poterlo dire a la Regina da intender di certo, quanti de li pezzi suoi saranno fatti et finiti di tutto punto dentro di tanto tempo, accioché – poiché ella non vole farne venire un pezzo solo – si determinasse di quando e come vorrà far venire quelli che si trovassero fatti, et che questo avviso venghi presto, perché essa conoschi ch'io non ho mancato de la cura che dovevo in voi de la diligentia.

Il Brebbia mi diede il spontone. Assomiglia più che altra medaglia che sin qui si habbi fatto, et non mi spiace quello che voi chiamate crudo, perché penso sia quello che più lo fa assomigliare. La barba è un poco troppo folta, et perché da alcuni anni in qua mi sono toso, mandoli con questa una medaglia di piombo mia fatta qui, accioché vediate il contorno de la testa. Il spontone vi mando con questo gentilhom che è il signor Galeazzo de' Marchi, perché ne facciate quello vi parrà per il cunio così per la medaglia come per il reverso. Del tempo dentro di che si finirà non voglio dire niente né farli manco questa più longa, ma farò fine pregando Iddio la conservi.

Da Bruxelles, li XI di genaro 1555.

10. 21 dicembre 1554, lettera di Iacopo da Trezzo ad Antoine Perrenot

(BPM, ms. II-2270, c. 360r, edita in Pérez de Tudela 1999, p. 269)

Iacopo da Trezzo invia a monsignor de Granvelle una medaglia di Maria Tudor, chiedendo al prelato di non farla replicare per alcuni mesi.

Monsignor reverendissimo,

Mando a vostra Signoria una medalia d'argento de la serenissima Regina d'Inghiltera e, anchora che in averla vostra Signoria sia il terzo, con l'animo seti stato il primo, e non pensa già vostra Signoria reverendissima che io abia tardato a mandarla insino adeso per parer di mandarla di festa, ma solo perché ne facio una per la regina Maria, quale voleva poi mandarla insieme, ma per avermi sua Maestà ochupato in altre cose non poso fornir di presente de la medalia, e chosì mi son risoluto di reusir di debito con vostra Signoria, la qual suplico acetar il mio bon volere.

Scrivo a messer Gianelo [Torriani] mi mandi li spontoni che cominciai per li getoni di vostra Signoria, ché, avendomi sua Maestà dato il caricho di far tute le stampe de questo regnio, fornirò anchora questa tanto che arò le mani in pasta e quanto più presto li averò, l'arò più caro che li fornirò subito.

De le cose ch'e' francesi mi tolseno non ho mai posuto far niente né mancho ho speranza perché il Re di Franza ha dichiarato che per eser io milanese sono giustamente aquistate; de maniera che bisogna aver paciantia. E anchora ch'io mi dubito che sarò mezo inglese per qualche tempo, quella non resti di comandarme in qual si volia cosa, ché la mi troverà afecionatisimo servitor qual sempre fui, e suplichandola mi tengi in sua bona gratia, le basio le mani.

Da Londra, a' 21 dicembre 1554.

Di vostra illustrissima e reverendissima Signoria afecionato servitor,

<...>

P. s.

Suplico la Signoria vostra mi faccia gratia de non lasar piliar copia di questa medalia almancho per dui mesi, che ne restarò con perpetuo obligo [...].

11. 10 febbraio 1556, lettera di Francesco Grasso ad Antoine Perrenot

(BPM, ms. II-2272, cc. 32r-33v, inedita)

Il capitano di Giustizia Francesco Grasso invia a monsignor de Granvelle due medaglie del Caradosso.

Illustrissimo et reverendissimo Signor, mio signor osservandissimo,

Mi sono capitate alle mani due medaglie con le teste d'il duca Francesco primo et d'il duca Ludovico suo figlio, l'uno avo e l'altro patre d'il duca Francesco secondo di felice memoria, che fu l'ultimo Duca di Milano di casa sforzesca, fatte di mano di Caradosso artifice eccellentissimo, quale mando a vostra Signoria illustrissima et reverendissima con opinione che li possino piacere, perché sì como d'ogni altra cosa virtuosa, così anche di questa so che ne prende piacere et satisfattione, tanto più per esser opera di tanto famoso maestro. Ma se forsi io me inganasse, perché non fussero cose degne di lei, la supplico a

farmi gratia d'acceder il buon animo mio con che gli le mando, quale so che sempre ha stimato più nelli servitori soi di qual si voglia cosa per rara o pretiosa che se li puotesse dare.

S'i me puotesse obligare più a da vostra Signoria illustrissima di quello che li sono già molt'anni, lo faria più che volontiera, per la molta amorevolezza che ha mostrato nuovamente a mio nepote, mercé della sua bontà et non d'alcuni nostri meriti, ma poi che l'obligo è in tanto colmo che più non se li può agiongere non mi resta che altro dirli, salvo che de tutti questi offitii io ne serbarò perpetua memoria, et il medemo farà esso mio nipote, quale io amo como proprio figliolo, conciosia che per quello ch'egli dimostra in quest'età non si può aspettare da lui salvo che buona riuscita. Il che mi fa sperare che questi favori che esso ogni giorno riceve maggiori da vostra Signoria illustrissima haverano d'esser ben empleadi nella persona sua, e qui faccio fine senza più affaticarmi in raccomandarglielo, poiché con tanto amor già l'ha raccolto et favorito.

Nostro signor Dio guardi longamente la persona di vostra Signoria illustrissima et reverendissima, et l'essalti et contenti como la merita et io desidero.

Di Milano, alli X di febraro MDLVI.

Di vostra Signoria illustrissima et reverendissima humile et obligatissimo servitore,

Francesco Crasso.

Abbreviazioni

AMO = Oxford, Ashmolean Museum

BML = London, British Museum

BRAB = Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}

CMAB= Bologna, Civico Museo Archeologico

CMP = Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (AV = collezione Armand-Valton)

CMSGB = Brescia, Civici Musei di Santa Giulia

CRNM = Milano, Civiche Raccolte Numismatiche

FMC = Cambridge, Fitzwilliam Museum

K = Washington D.C., National Gallery of Art, Kress Collection

KMW = Wien, Kunsthistorisches Museum

MANM = Madrid, Museo Arqueológico Nacional

MAN = Napoli, Museo Archeologico Nazionale

MNB = Firenze, Museo Nazionale del Bargello

P = Madrid, Museo del Prado

SMB = Berlin, Staatliche Sammlungen, Münzkabinett

SMM = München, Staatliche Münzsammlung

VAT = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Medagliere Vaticano

Bibliografia

FONTI ARCHIVISTICHE

AGRB = Bruxelles, Archives Générales du Royaume

AGS = Simancas (Valladolid), Archivo General

APLM = Archivo de Palacio de Liria, Madrid

ASF = Firenze, Archivio di Stato

ASM = Milano, Archivio di Stato

ASMo = Modena, Archivio di Stato

ASP = Parma, Archivio di Stato

ASPC = Piacenza, Archivio di Stato

ASR = Roma, Archivio di Stato

BAM = Milano, Biblioteca Ambrosiana

BEMo = Modena, Biblioteca Estense

BNCF = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

BNM = Madrid, Biblioteca Nacional

BPM = Madrid, Biblioteca de Palacio

BPP = Parma, Biblioteca Palatina

BRF = Firenze, Biblioteca Riccardiana

REPERTORI MANOSCRITTI

Ligorio, XXI = Pirro Ligorio, *Libro XXI dell'antichità...*, Torino, Archivio di Stato, ms. Ja.II.8

Ligorio, XXII = Pirro Ligorio, *Libro XXII dell'antichità...*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII.B.6

REPERTORI A STAMPA E DIZIONARI

AKL = *Allgemeines Künstlerlexikon*, begründet und mitherausgegeben von Günter Meissner, K. G. Saur Verlag, München 1991-

CNI = *Corpus nummorum Italicorum: primo tentativo di un catalogo generale delle monete medioevali e moderne coniate in Italia o da italiani in altri Paesi*, Cecchini, Roma 1910-40

DA = *The Dictionary of Art*, edited by Jane Turner, Grove, New York 1998 (1996)

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, diretto da Alberto M. Ghisalberti, Massimiliano Pavan, Fiorella Bartoccini e Mario Caravale, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-

Forrer 1902-30 = Leonard Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists, Coin, Gem, and Seal-Engravers, Mint-Masters, etc., Ancient and Modern, with References to their Works, B.C. 500 - A.D. 1900*, Spink, London 1902-30

IB = *The Illustrated Bartsch*, edited by Walter L. Strauss, Abaris, New York 1978-

NBW = Koninklijke Vlaamse Academiën van België, *Nationaal Biografisch Woordenboek*, Paleis der Academiën, Brussel 1964-2005

RIC = Harold Mattingly, Edward A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage*, Spink & Son, London 1923-94

RRC = Michael H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge University Press, Cambridge 1974

Thieme e Becker 1907-50 = Ulrich Thieme e Felix Becker, *Allgemeines Künstler Lexikon der Bildenden Künstler*, Englemann, Leipzig 1907-50

LIBRI A STAMPA

Accolti, Segni, Vinta et al. 1562 = Benedetto Accolti, Fabio Segni, Francesco Vinta *et al.*, *Carmina quinque Hetruscorum poetarum*, apud Iuntas, Florentiae 1562

Affidati 1565 = *Rime degli Academici Affidati di Pavia*, appresso Girolamo Bartoli, nella inclita città di Pavia 1565

Affò 1785-87 = Ireneo Affò, *Istoria della città e ducato di Guastalla...*, nella Regio-ducale Stamperia di Salvatore Costa e compagno, Guastalla 1785-87

Affò 1787 = Ireneo Affò, *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga offerte a sua eccellenza il signor conte Stefano Sanvitale parmigiano gentiluomo di camera... in occasione delle sue felicissime nozze con sua eccellenza la signora principessa donna Luigia Gonzaga mantovana*, dalla Stamperia Carmignani, Parma 1787

Affò 1788 = Ireneo Affò, *La Zecca e moneta parmigiana, con note e colle serie delle medaglie dei Principi di Parma*, presso Filippo Carmignani, Parma 1788

Agosti 1986 = Giovanni Agosti, *La fama di Cristoforo Solari*, in "Prospettiva", 46, 1986, pp. 57-65

Agosti 1990 = Giovanni Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Einaudi, Torino 1990

Agosti 1995 = Barbara Agosti, *Contributo su Annibale Fontana*, in "Prospettiva", 77, 1995, pp. 70-74

Agosti 1996 (1) = Barbara Agosti, *Colossi di Lombardia*, in "Prospettiva", 63-64, 1996, pp. 177-182

Agosti 1996 (2) = Barbara Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento: Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Jaka Book, Milano 1996

Agosti 1996 (3) = Barbara Agosti, *Interpretazioni della scultura rinascimentale lombarda tra Vasari e Cicognara*, in *Sculture lombarde del Rinascimento: i monumenti Borromeo*, a cura di Mauro Natale, Allemandi, Torino 1996, pp. 305-316

Agosti 1997 (1) = Barbara Agosti, *Recensione a Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, *Atti del convegno internazionale, Menaggio, 25-26 settembre 1993, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, I.S.A.L., Milano 1995*, in "Dialoghi di storia dell'arte", IV-V, 1997, pp. 294-297

Agosti 1997 (2) = Barbara Agosti, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Luciano Bellosi, Miklós Boskovits, Pier Paolo Donati e Bruno Santi, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 325-330

Agosti 1998 = Giovanni Agosti, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in *Idem*, Barbara Agosti, Carl Brandon Strehlke, Marco Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1998, pp. 39-93

Agosti 2000 = Barbara Agosti, *Qualche nota su Paolo Giovio ("gonzaghissimo") e le arti figurative*, in "Prospettiva", 97, 2000, pp. 51-62

Agosti 2001 (1) = Barbara Agosti, *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo*, L'Obliquo, Brescia 2001

Agosti 2004 = Barbara Agosti, *Draghi nella Milano di san Carlo*, in "Prospettiva", 113-114, 2004, pp. 152-166

Agosti 2005 = Barbara Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio - 12 settembre 2005, a cura di Pina Ragionieri, Mandragora, Firenze 2005, pp. 71-81

- Agosti, Amirante e Naldi 2001** = Barbara Agosti, Francesca Amirante e Riccardo Naldi, *Su Paolo Giovio, don Gonzalo II de Córdoba duca di Sessa, Giovanni da Nola (tra lettere, epigrafia, scultura)*, in "Prospettiva", 103-104, 2001, pp. 47-76
- Agustín 1592** = Antonio Agustín, *Discorsi del s. don Antonio Agostini sopra le medaglie et altre anticaglie, divisi in XI dialoghi tradotti dalla lingua spagnuola nell'italiana...*, presso Ascanio et Girolamo Donangeli, in Roma 1592
- Albicante 1541** = Giovanni Antonio Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V...*, apud Andream Calvum, Mediolani 1541
- Albicante 1555** = Giovanni Antonio Albicante, *il sacro et divino sponsalizio del gran Philippo d'Austria...*, dai Moscheni, Milano 1555
- Albonico 1990** = Simone Albonico, *Il ruginoso stile: poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, F. Angeli, Milano 1990
- Albonico 2002** = Simone Albonico, *Libri italiani del Cinquecento*, in Simone Albonico, Felice Milani, Paolo Pintacuda et al., *Sul Tesin piantàro i tuoi laureti: poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile - 2 giugno 2002, Cardano, Pavia 2002, pp. 17-28
- Alciati 1625** = Andrea Alciati, *Rerum patriae...libri IIII. Ex m.s. bibliothecae Ambrosianae...*, apud Io. Bapt. Bid(ellium), Mediolani 1625
- Alcouffe 2001** = Daniel Alcouffe, *Les gemmes de la Couronne*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001
- Allacci 1642** = Leone Allacci, *In antiquitatum Etruscarum fragmenta ab Inghiramio edita animadversiones*, apud Mascardum, Romae 1642
- Aloisi 1931** = Piero Aloisi, *Alcuni diamanti medicei*, in "Bollettino d'arte", s. III, XXV, 1931, pp. 349-358
- Álvarez-Ossorio 1949** = Francisco Álvarez-Ossorio, *Medallas de Benvenuto Cellini, León y Pompeyo Leoni y Jacome Trezzo, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, in "Archivo Español de Arte", XXII, 1949, pp. 61-78
- Álvarez-Ossorio 1950** = Francisco Álvarez-Ossorio, *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Cuerpo Facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, Madrid 1950
- Andorfer e Epstein 1907** = Karl Andorfer, Richard Epstein, *Musica in nummis: beschreibendes Verzeichnis von Medailleurarbeiten auf Musiker (Komponisten, Virtuosen, Musikschriststeller, Instrumentenmacher etc.), ferner Sänger und Sängerinnen vom XV. Jahrhundert bis auf die heutige Zeit*, Gilhofer & Ranschburg, Vienna 1907
- Anelli 1885** = Luigi Anelli, *Ricordi di storie vastesi*, s.e., Vasto 1885
- Antiquarie 2005** = *Antiquarie prospettiche romane*, a cura di Dante Isella e Giovanni Agosti, Guanda, Parma 2005
- Antony 1984** = Daniel Antony, *Les précepteurs d'Antoine Perrenot de Granvelle*, in "Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs", 26, 1984, pp. 37-57
- Antony 1986** = Daniel Antony, *La jeunesse d'Antoine Perrenot, futur cardinal de Granvelle*, in "Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs", 28, 1986, pp. 79-121
- Arbizzoni 1980** = Guido Arbizzoni, *Un nodo di parole e di cose: storia e fortuna delle imprese*, Salerno, Roma 2002
- Arcioni 1889** = Luigi Arcioni, *Ricerca intorno al Palazzo Municipale, la Loggia, di Brescia*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1889, pp. 60-89
- Arese 1970** = Franco Arese, *Le supreme cariche del Ducato di Milano*, in "Archivio storico Lombardo", XCVII (s. IX, IX), 1970, pp. 59-156
- Aretino 1957-60** = Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, a cura di Fidenzio Pertile ed Ettore Camesasca, Il Milione, Milano 1957-60

- Aretino ed. 1992** = Pietro Aretino, *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, 1), Salerno editore, Roma 1992
- Aretino 1995 (1538)** = Pietro Aretino, *Ragionamento delle corti* (1538), a cura di Fulvio Pevere, Mursia, Milano 1995
- Aretino 1997** = *Lettere a Pietro Aretino* (1552), edizione anastatica indicizzata a cura di Gonaria Floris e Luisa Mulas, Bulzoni, Roma 1997
- Aretino 1997-2002 (1538-57)** = Pietro Aretino, *Le lettere* (1538-57), a cura di Paolo Procaccioli, Salerno editore, Roma 1997-2002
- Aretino 2003-04 (1552)** = *Lettere scritte a Pietro Aretino* (1552), a cura di Paolo Procaccioli, Salerno editore, Roma 2003-04
- Armand 1883-87** = Alfred Armand, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, E. Plon et C., poi Plon et Nourrit, Paris 1883-87
- Arneth 1858** = Josef Calasanza, Ritter von Arneth, *Die Cinque-Cento-Cameen und Arbeiten des Benvenuto Cellini und seiner Zeitgenossen in kaiserlichen Münz- und Antiken-Cabinette zu Wien*, Leopold Sommer, Wien 1858
- Arrivabene 1553** = *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte e mandate in luce con un discorso di Girolamo Ruscelli*, [a cura di Andrea Arrivabene], Al segno del Pozzo, in Vinegia 1553
- Arrivabene 1561** = [Andrea Arrivabene], *I grandi apparati, le giostre, l'impresa, e i trionfi fatti nella città di Mantova nelle nozze dell'illustrissimo et eccellentissimo signor Duca di Mantova, Marchese di Monferrato etc., con tutt'il successo dell'entrata di sua Altezza*, per Giacomo Ruffinello, in Mantova 1561
- Attwood 1997** = Philip Attwood, *Self-Promotion in Sixteenth-Century Florence: Baccio Bandinelli's Portrait Medal*, in "The Medal", 30, 1997, pp. 3-9
- Attwood 2000** = Philip Attwood, *Giovanni Bernardi and the Question of Medal Attributions in Sixteenth-Century Italy*, in Scher 2000, pp. 161-176
- Attwood 2003** = Philip Attwood, *Italian Medals in British Public Collections 1530-1600*, British Museum, London 2003
- Attwood 2004** = Philip Attwood, *Cellini's Coins and Medals*, in *Benvenuto Cellini, Sculptor, Goldsmith, Writer*, a cura di Margaret A. Gallucci e Paolo L. Rossi, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 97-120
- Avagnina, Binotto e Villa 2005** = *Pinacoteca Civica di Vicenza, III, Scultura e arti applicate dal XIV al XVIII secolo*, a cura di Maria Elisa Avagnina, Margaret Binotto e Giovanni Carlo Federico Villa, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005
- Avagnina e Villa 2006** = *Giovanni Demio, "uomo di bellissimo ingegno": un artista girovago nell'Italia del Cinquecento*, a cura di Maria Elisa Avagnina e Giovanni Carlo Federico Villa, Agorà Factory, Dueville 2006
- Avery 1983** = Charles Avery, *Medicean Medals*, in Garfagnini 1983, pp. 884-897
- Babelon 1897** = Ernest Charles François Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, E. Leroux, Paris 1897
- Babelon 1901-32** = Ernest Charles François Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, E. Leroux, Paris 1901
- Babelon 1913 (1)** = Jean Babelon, *Le tombeau de doña Juana de Portugal par Jacopo da Trezzo*, in "Revue de l'art ancien et moderne", XXXIII, 1913, pp. 307-316
- Babelon 1913 (2)** = Jean Babelon, *Giannello della Torre, horloger de Charles-Quint et de Philippe II*, in "La Revue de l'Art", XXXIV, 1913, pp. 269-278
- Babelon 1922** = Jean Babelon, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial: essai sur les arts à la cour de Philippe II (1519-1589)*, Feret et fils, Bordeaux-Paris-Madrid 1922
- Babelon 1927** = Jean Babelon, *La médaille et les médailleurs*, Payot, Paris 1927

- Babelon 1963** = Jean Babelon, *A propos de la médaille de Juan de Herrera*, in "Numisma", XIII, fasc. 63, 1963, pp. 37-42
- Bacchi 2002** = Andrea Bacchi, "Il Michelangelo incognito": *Alessandro Menganti e la scultura del suo tempo*, in *Il Michelangelo incognito: Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma*, Bologna, Museo Civico Medievale, 17 maggio - 1 settembre 2002, a cura di Andrea Bacchi e Stefano Tumidei, Edisai, Bologna 2002, pp. 13-54
- Bacchi 2004** = Andrea Bacchi, *Scultori e sculture nella Ferrara del Cinquecento*, in *Gli Este a Ferrara: una corte nel Rinascimento*, a cura di Jadranka Bentini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 183-187
- Baldi ed. 1914** = Bernardino Baldi, *Gli epigrammi inediti*, a cura di Domenico Ciampoli, Carabba, Lanciano 1914
- Bange 1922** = Ernst Friedrich Bange, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock*, II, *Reliefs und Plaketten* (Staatliche Museen zu Berlin, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums), De Gruyter, Berlin-Leipzig 1922
- Bange 1923** = Ernst Friedrich Bange, *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen, Arbeiten in Perlmutter und Wachs, geschnittene Steine*, II (Die Bildwerke des Deutschen Museums), De Gruyter, Berlin-Leipzig 1923
- Banzato, Beltramini e Gasparotto 1997** = Davide Banzato, Maria Beltramini e Davide Gasparotto, *Placchette, bronzetti e cristalli incisi dei Musei Civici di Vicenza, secoli XV-XVIII* (Civici Musei di Vicenza, Cataloghi delle collezioni, I), Colpo di Fulmine, Verona 1997
- Barocchi 1960-62** = Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Laterza, Bari 1960-62
- Barocchi 1971-77** = Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Ricciardi, Milano 1971-77
- Barocchi et al. 1980** = Paola Barocchi et al., *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610* (Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, 2), Firenze, Palazzo Vecchio, 1980, Edizioni medicee, Milano-Firenze 1980
- Barocchi 1984** = Paola Barocchi, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in *Eadem, Scritti vasariani*, Einaudi, Torino 1984, pp. 157-170, e in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del convegno, Arezzo, 8-10 ottobre 1981, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Olschki, Firenze 1985, pp. 1-15
- Barocchi e Gaeta Bertelà 1993** = Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo: Cosimo I, Francesco I e il cardinale Ferdinando. Documenti (1540-1587)*, F. C. Panini, Modena 1993
- Barocchi e Gaeta Bertelà 2002-** = Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, S.P.E.S., Firenze 2002-
- Baroni 1938** = Costantino Baroni, *Domenico Giunti architetto di don Ferrante Gonzaga e le sue opere in Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", n.s., III, 1938, pp. 326-357
- Baroni 1943** = Costantino Baroni, *Problemi della scultura manieristica lombarda*, in "Le arti", IV-V, 1943, pp. 180-190
- Bartalini 1993** = Roberto Bartalini, *Su Simone Mosca, Jean Mone e la tomba di Ferry Carondelet*, in "Prospettiva", 71, 1993, pp. 53-58
- Bartalini 1998** = Roberto Bartalini, *Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri*, in "Prospettiva", 91-92, 1998 [= *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, I], pp. 186-196
- Bartolotti 1973** = Franco Bartolotti, *La medaglia annuale pontificia, creazione del Rinascimento*, in Panvini Rosati 1973 (1), pp. 76-85

- Bataillon 1950 (1)** = Marcel Bataillon, *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, traducción de Antonio Alatorre, Fondo de cultura económica, Buenos Aires 1950
- Bataillon 1950 (2)** = Marcel Bataillon, *“Plus oultre”: la cour découvre le nouveau monde*, in Jacquot 1960, II, pp. 13-27
- Bautz 1999** = Michaela Bautz, *Virtutes: Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Dissertation.de, Berlin 1999
- Becherucci 1934** = Luisa Becherucci, *La scultura italiana del Cinquecento*, Novissima Enciclopedia Italiana Illustrata, Firenze 1934
- Becherucci 1952** = Luisa Becherucci, *Bronzino*, Electa, Milano 1952
- Becherucci e Brunetti 1969** = Luisa Becherucci e Giulia Brunetti, *Il Museo dell’Opera del Duomo a Firenze*, Electa, Milano [1969]
- Beck e Blume 1986** = *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt am Main, Liebieghaus, 5. Dezember 1985 - 2. März 1986, a cura di Herbert Beck e Dieter Blume, H. Hassmüller, Frankfurt am Main 1985
- Beer 1891** = Rudolf Beer, *Acten, Regesten und Inventäre aus dem Archivo General zu Simancas*, in “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses”, XII, 1891, pp. XCI-CCIV
- Belloni 1971** = Gian Guido Belloni, *La Zecca di Milano*, Industrie grafiche italiane, Milano 1971
- Beltrami 1904** = Luca Beltrami, *Il monumento funerario di Giovan Giacomo Medici nel Duomo di Milano*, in “Rassegna d’arte”, IV, 1904, pp. 1-4
- Bembo ed. 1960** = *Prose e rime di Pietro Bembo*, a cura di Carlo Dionisotti, U.T.E.T., Torino 1960
- Bendiscioli 1957** = Mario Bendiscioli, *Vita sociale e culturale*, in *Storia di Milano*, X, *L’età della Riforma Cattolica (1559-1630)*, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1957, pp. 353-495
- Bergmann 1844-57** = Joseph Bergmann, *Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des Österreichischen Kaiserstaates vom XVI. bis zum XIX. Jahrhunderte*, Wien, Tendler & Schaefer 1844-57
- Bergmann 1845** = Joseph Bergmann, *Über den ausgezeichneten Medailleur AN : AB, d. i. Antonio Abondio, der auf österreichischen Medaillen vom Jahre 1567 bis 1587 erscheint, und dessen Leistungen: ein Beitrag zur vaterländischen Kunstgeschichte*, in “Jahrbücher der Literatur”, CXII, 1845, *Anzeigblatt*, pp. 1-25
- Bergmann 1846** = Joseph Bergmann, *Nachtrag zu Antonio Abondio*, in “Jahrbücher der Literatur”, CXIV, 1846, *Anzeigblatt*, pp. 43-44
- Bernardelli e Zironda 2007** = Armando Bernardelli e Renato Zironda, *Il medagliere dei Musei Civici di Vicenza, Le medaglie papali*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2007
- Bernhart 1913-14** = Max Bernhart, *Beiträge zu Antonio Abbondio*, I, in “Archiv für Medaillen- und Plaketten-kunde”, I, 1913-14, pp. 97-100
- Bernhart 1919** = Max Bernhart, *Die Bildnismedaillen Karls des Fünften*, O. Helbing, München 1919
- Bernhart 1920** = Max Bernhart, *Medaillen und Plaketten*, R. C. Schmidt, Berlin 1920
- Bernhart 1920-21** = Max Bernhart, *Die Granvella-Medaillen des XVI. Jahrhunderts*, in “Archiv für Medaillen- und Plaketten-kunde”, II, 1920-21, pp. 101-119
- Bernhart 1925-26** = Max Bernhart, *Nachträge zu Armand*, in “Archiv für Medaillen- und Plaketten-kunde”, V, 1925-26, pp. 69-90
- Bernini 1996** = Rita Bernini, *La collezione d’Avalos in un documento inedito del 1571*, in “Storia dell’arte”, 88, 1996, pp. 384-445

- Berra 1950** = Luigi Berra, *Una sfida di Benvenuto Cellini a Giovanni Bernardi da Castelbolognese e una gara fra i due*, in "Archivi", s. II, XVII, 1950, pp. 172-174
- Berti 2002 (1967)** = Luciano Berti, *Il principe dello studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Maschietto, Pistoia 2002 [EDAM, Firenze 1967]
- Bertolotti 1881** = Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Hoepli, Milano 1881
- Bertolotti 1886** = Antonino Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche tratte dagli archivi romani*, Regia Tipografia, Roma 1886
- Bertolotti 1889** = Antonino Bertolotti, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, G. Prato, Milano 1889
- Bertolotti 1890** = Antonino Bertolotti, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova*, Bertolotti, Milano 1890
- Berwick y Alba 1919** = Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, Duque de Berwick y Alba, *Discurso del excelentísimo señor Duque de Berwick y Alba. Contribución al estudio de la persona de don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*, Real Academia de Historia, Madrid 1919
- Blanchet 1925** = Adrien Blanchet, *Une Faustine à Rome au milieu du XVI^e siècle*, in "Arethuse", II, 1925, fasc. 2, pp. 41-49
- Blunt 1962 (1940)** = Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Clarendon Press, Oxford 1962 (1940)
- Bober e Rubinstein 1986** = Phyllis Pray Bober e Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: a Handbook of Sources*, H. Miller - Oxford University Press, London-Oxford 1986
- Boccardo 1989** = Piero Boccardo, *Andrea Doria e le arti: committenza e mecenatismo a Genova*, Palombi, Roma 1989
- Boccolari 1987** = Giorgio Boccolari, *Le medaglie di casa d'Este*, Aedes Muratoriana, Modena 1987
- Bodart 1996** = Diane H. Bodart, *Il ritratto nelle corti europee del Rinascimento*, in *Il ritratto: gli artisti, i modelli, la memoria*, a cura di Gloria Fossi, Giunti, Firenze 1996, pp. 138-171
- Bodart 2003** = Diane H. Bodart, *L'immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti*, in *L'Italia di Carlo V: guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 5-7 aprile 2001, a cura di Francesca Cantù e Maria Antonietta Visceglia, Viella, Roma 2003, pp. 115-139
- Bode 1903-04** = Wilhelm von Bode, *Funde*, in "Kunstchronik", N.F., XV, 1903-04, col. 269
- Bode 1910** = Wilhelm von Bode, *Bronzes of the Renaissance and Subsequent Periods: Collection of J. Pierpont Morgan*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1910
- Bodon 1991** = Giulio Bodon, *Postille alla documentazione su Giovanni da Cavino*, in "Rivista italiana di numismatica e scienze affini", XCIII, 1991, pp. 201-204
- Bodon 1997** = Giulio Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, L'«Erma» di Bretschneider, Roma 1997
- Bodon 2005** = Giulio Bodon, "Omnis generis antiquitatis refertum". *Qualche considerazione sul musaeum di Pietro Bembo*, in *Idem, Veneranda Antiquitas: studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Lang, Bern 2005, pp. 51-67
- Börner 1997** = Lore Börner, *Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450 bis 1750)*, Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin, Mann, Berlin 1997
- Bologna 1999** = Giulia Bologna, *Palazzo Marino in Milano*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1999

- Bolzenthalt 1840** = Heinrich Bolzenthalt, *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit (1429-1840)*, C. Heymann, Berlin 1840
- Bolzoni 1995** = Lina Bolzoni, *L'arte della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995
- Bolzoni 2004** = *Con parola breve e con figura: libri antichi di imprese ed emblemi*, Pisa, Biblioteca Universitaria, 9 dicembre 2004 - 8 gennaio 2005, introduzione di Lina Bolzoni, Pacini Fazzi, Lucca 2004
- Bolzoni 2008** = Lina Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di Federica Pich, Laterza, Bari 2008
- Bonaffé 1881** = Edmond Bonaffé, *Le Musée Spitzer, I*, in "Gazette des Beaux-Arts", s. II, XXIII, 1881, pp. 281-292
- Bonaffé 1890** = Edmond Bonaffé, *Eugène Piot*, Charavay, Paris 1890
- Bonanni 1699** = Filippo Bonanni, *Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V usque ad annum MDCXCIX vel autoritate publica, vel privato ingenio in lucem prodire...*, ex Typographia Dominici Antonii Herculis, Romae 1699
- Bonetti 2002** = Mauro Bonetti, *Il mausoleo del Medeghino nel Duomo di Milano: Leone Leoni e l'architettura trionfale*, in "Artes", 10, 2002, pp. 21-43
- Bongi 1890-95** = Salvatore Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, Lucca, Giusti 1890
- Bora 1977 (1)** = Giulio Bora, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in Garberi 1977, pp. 45-54
- Bora 1977 (2)** = Giulio Bora, *Note cremonesi, II: l'eredità di Camillo e i Campi*, in "Paragone", 327, 1977, pp. 54-88
- Bora 1992** = Giulio Bora, *L'Accademia Ambrosiana*, in Ada Annoni, Giulio Bora, Agostino Borromeo et al., *Storia dell'Ambrosiana: il Seicento*, Ca.ri.p.lo., Milano 1992, pp. 335-373
- Bora 1998** = Giulio Bora, *Milano nell'età di Lomazzo e san Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in Kahn-Rossi e Porzio 1998, pp. 37-56
- Bora, Kahn-Rossi e Porzio 1998** = *Rabisch, il grottesco nell'arte del Cinquecento: l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, a cura di Manuela Kahn-Rossi e Francesco Porzio, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 marzo - 21 giugno 1998, Skira, Milano 1998
- Borghini 1584** = Raffaello Borghini, *Il riposo...*, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a tali arti si insegnano, appresso Giorgio Marescotti, Fiorenza 1584
- Borgogni 1592** = Gherardo Borgogni, *Nuova scielta di rime*, per Comin Ventura, Bergamo 1592
- Borromeo 1994 (1624)** = Federico Borromeo, *Della pittura sacra libri due*, a cura di Barbara Agosti (Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte, 4), Scuola Normale Superiore, Pisa 1994 [*De pictura sacra libri duo*, nella Stamperia di Sig(n)oria illustrissima il Cardinale, presso Giorgio Rolla in Camposanto, Mediolani 1624]
- Borromeo 1997 (1625)** = Federico Borromeo, *Musaeum: la Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione Piero Cigada, Gallone, Milano 1997 [*Musaeum Bibliothecae Ambrosianae*, nella Stamperia di Sig(n)oria illustrissima il Cardinale, presso Giorgio Rolla in Camposanto, Mediolani 1625]
- Bossaglia, Carli, Russoli s.d.** = Rossana Bossaglia, Enzo Carli, Franco Russoli, Valentino Martinelli e Carlo Pirovano, *La storia della scultura italiana*, Electa, Milano s.d.

Bottari e Ticozzi 1822-25 = Giovanni Bottari e Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, per Giovanni Silvestri, Milano 1822-25

Bouza Álvarez 1998 = Fernando Jesús Bouza Álvarez, *Ardides del arte: cultura del corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II*, in Checa Cremades 1998, pp. 57-81

Braghirolli 1874-78 = Willelmo Braghirolli, *Alfonso Cittadella scultore del secolo XVI, memoria... letta nella seduta del 29 luglio 1875*, in "Atti e memorie della Regia Accademia Virgiliana", 1874-78, pp. 1-56

Brandi 1961 (1937) = Karl Brandi, *Carlo V*, Einaudi, Torino 1961 [*Kaiser Karl V*, Bruckmann, München 1937]

Bregoli-Russo 1990 = Mauda Bregoli-Russo, *L'impresa come ritratto del Rinascimento*, Loffredo, Napoli 1990

Bresc-Bautier 2006 = *Les sculptures européennes du Musée du Louvre*, a cura di Geneviève Bresc-Bautier, Musée du Louvre - Somogy, Paris 2006

Broulez 1959 = Wilfred Broulez, *De firma della Faille in de internationale handel van vlaamse firma's in de 16^e eeuw*, Paleis der Academien, Brussel 1959

Broulez 1965 = Wilfred Broulez, *Marchands flamands à Venise*, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles-Rome 1965

Brown 1981 = Clifford Malcolm Brown, *Collecting Casts*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, pp. 239-240

Brown 1993 = Clifford Malcolm Brown, *Our Accustomed Discourse on the Antique: Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto, two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art*, with the collaboration of Anna Maria Lorenzoni, Garland, New York 1993

Brown 2004 = Clifford Malcolm Brown, *Dipinti nelle collezioni dei Gonzaga di Guastalla negli inventari del 1590 e 1678, tra questi, opere di Bernardino Campi, di Guido Reni e della sua scuola*, in "Civiltà mantovana", 118, 2004, pp. 9-24

Brown e Delmarcel 1996 = Clifford Malcolm Brown e Guy Delmarcel, *Tapestries for the courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522-1563*, College Art Association - University of Washington Press, Seattle-London 1996

Brown e Hickson 1997 = Clifford Malcolm Brown e Sally Hickson, *Caradosso Foppa (ca. 1452-1526/27)*, in "Arte lombarda", 119, 1997, pp. 3-39

Brown e Lorenzoni 2001 = Clifford Malcolm Brown, in collaborazione con Anna Maria Lorenzoni, *Caradosso Foppa and the Roma Mint*, in "Artibus et Historiae", 43, 2001, pp. 41-44

Brunet e Toscano 1996 = *Les Granvelles et l'Italie au XVI siècle: le mécénat d'une famille*. Actes du colloque international, Besançon, 2-4 octobre 1992, a cura di Jacqueline Brunet e Gennaro Toscano, Cêtre, Besançon 1996

Büll 1977 = Reinhard Büll, *Das große Buch vom Wachs: Geschichte, Kultur, Technik*, G.D.W. Callwey, München 1977

Burchiello ed. 1553 = *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, per Francesco Marcolini, in Vinegia 1553

Butler 1895 (1663-78) = Samuel Butler, *Hudibras*, a cura di Treadway Russel Nash, Appleton, New York 1895 [Richard Marrot, John Martyn and James Allestry, Simon Miller, London 1663-68]

Cabrera de Córdoba 1876-77 (1619) = Luis Cabrera de Córdoba, *Filipe Segundo rey de Espana al serenísimo príncipe su nieto esclarecido*, Aribau, Madrid 1876

Calamandrei 1971 = Piero Calamandrei, *Scritti e inediti celliniani*, a cura di Carlo Cordié, La Nuova Italia, Firenze 1971

Campi 1585 = Antonio Campi, *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de' Romani, rappresentata in disegno col suo contado et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa et dei ritratti naturali de duchi et duchesse di Milano e compendio delle lor vite*, in casa dell'istesso autore, per Hippolito Tromba & Hercoliano Bartoli, in Cremona 1585

Campori 1855 = Giuseppe Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Regia Ducal Camera, Modena 1855

Campori 1864 (1) = Giuseppe Campori, *Le Cardinal d'Este et Benvenuto Cellini*, in "Gazette des Beaux-Arts", XVII, 1864, pp. 289-297

Campori 1864 (2) = Giuseppe Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga*, in "Atti e Memorie della Deputazione per gli studi di storia patria delle provincie di Modena e Parma", s. I, II, 1864, pp. 193-198

Campori 1870 = Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, Vincenzi, Modena 1870

Cannata 1982 = Roberto Cannata, *Rilievi e placchette dal XV al XVII secolo*, Roma, Museo di Palazzo Venezia, febbraio - aprile 1982, De Luca, Roma 1982

Cano Cuesta 1994 = Marina Cano [Cuesta], *Leone y Pompeo Leoni, medallistas de la casa de Austria e Catálogo de medallas*, in Urrea 1994, pp. 163-201

Cano Cuesta 2005 = Marina Cano Cuesta, *Catálogo de medallas españolas*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2005

Cano de Gardoqui y García 1994 = José Luis Cano de Gardoqui y García, *La construcción del Monasterio del Escorial*, Universidad de Valladolid, Valladolid 1994

Capasso 1895 = Gaetano Capasso, *Don Ferrante Gonzaga all'impresa di Puglia del 1529*, in "Rivista storica italiana", XII, 1895, pp. 419-449

Capasso 1905-06 = Gaetano Capasso, *Il governo di don Ferrante Gonzaga in Sicilia*, in "Archivio storico siciliano", n. s., XXX, 1905, pp. 405-470; XXXI, 1906, pp. 1-112, 337-461

Cardano 1559 (1550) = Hieronymi Cardani Mediolanensis, *medici, de subtilitate libri XXI. Nunc demum ab ipso autore [sic] recogniti, atque perfecti*, apud Gulielmum Rovillum, Lugduni 1559 [apud Ioh. Petreium, Norimbergae 1550]

Cardano 1966 (1663) = Hieronymus Cardanus, *Opera omnia*, I. F. Frommann, Stuttgart - Bad Cannstatt 1966 [sumptibus Ioannis Antonii Huguetan & Marci Antonii Ravaud, Lugduni 1663]

Carmina 1719-26 = *Carmina illustrium poetarum Italorum*, Typis Regiae Celsitudinis apud Joannem Cajetanum Tartinium et Sanctem Franchium, Florentiae 1719-26

Caro ed. 1957-61 = Annibal Caro, *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, Le Monnier, Firenze 1957-61

Carotti 1893 = Giulio Carotti, *Candelabri di Annibale Fontana*, in "Arte italiana decorativa e industriale", II, 1893, pp. 69-70

Carrara 1996 = Eliana Carrara, *Michelangelo, Leone Leoni ed una stampa di Maarten van Heemskerck*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)* [= "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, Quaderni, 1-2, 1996], Scuola Normale Superiore, Pisa 1996, pp. 219-225

Casarosa Guadagni 1997 = Mariarita Casarosa Guadagni, *Le gemme dei Medici nel Quattrocento e nel Cinquecento*, in *Tesori dalle collezioni medicee*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Octavo - Franco Cantini, Firenze 1997, pp. 73-93

- Casati 1884** = Carlo Casati, *Leone Leoni d'Arezzo scultore e Giov(an) Paolo Lomazzo pittore milanese: nuove ricerche*, Hoepli, Milano-Napoli-Pisa 1884
- Casella 1606** = Pietro Leone Casella, *De primis Italiae colonis, de Tuscorum origine, et Republica Florentina, Elogia illustrium artificum, Epigrammata et inscriptiones*, sumptibus Horatii Cardon, Lugduni 1606
- Casini 2004** = Tommaso Casini, *Ritratti parlanti: collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Edifir, Firenze 2004
- Castellano 1984** = Aldo Castellano, *La "villa" milanese nella prima metà del Cinquecento. Un prototipo inedito: la "Gualtieria-Simonetta"*, in Ada Annoni, Aldo Castellano Elena Ferrari Bassi et al., *La Lombardia spagnola*, Electa, Milano 1984, pp. 87-128
- Ceán Bermudez 1800** = Juan Agustín Ceán Bermudez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid 1800
- Céard e Margolin 1986** = Jean Céard e Jean-Claude Margolin, *Rébus de la Renaissance: des images qui parlent*, Maisonneuve et Larose, Paris 1986
- Cecchi 1986** = Alessandro Cecchi, *Profili di amici e committenti*, in *Andrea del Sarto (1485-1530): dipinti e disegni a Firenze*, Firenze, Palazzo Pitti, 8 novembre 1986 - 1 marzo 1987, a cura di Marco Chiarini, D'Angeli Haeusler Editore, Firenze 1986, pp. 42-58
- Cellini ed. 1929** = *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini, con documenti la maggior parte inediti in seguito e ad illustrazione della Vita del medesimo*, raccolti e pubblicati dal dottor Francesco Tassi, G. Piatti, Firenze 1829
- Cellini ed. 1857** = Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura...*, si aggiungono i discorsi e i ricordi intorno all'arte, le lettere e le suppliche, le poesie, a cura di Carlo Milanese, Le Monnier, Firenze 1857
- Cellini ed. 1889 (1873)** = Benvenuto Cellini, *La vita... scritta da lui medesimo, ridotta alla lezione originale del Codice Laurenziano con note e documenti illustrativi e con un saggio delle sue rime, aggiuntevi le notizie pubblicate dal marchese Giuseppe Campori intorno alle relazioni del Cellini col cardinale Ippolito d'Este ed a' suoi allievi Paolo Romano e Ascanio da Tagliacozzo*, novamente accresciute e corrette, Sonzogno, Milano 1889 (1873)
- Cellini ed. 1996** = Benvenuto Cellini, *La vita*, a cura di Lorenzo Bellotto, Fond. Bembo - Guanda, Parma 1996
- Centorio degli Ortensi 1559** = Ascanio Centorio degli Ortensi, *I grandi apparati e feste fatte in Milano dalli illustrissimi et eccellentissimi signori il signor Duca di Sessa ... et signor Marchese di Pescara*, appresso di Giovann'Antonio degli Antonij, in Melano 1559
- Ceretti 1903** = Felice Ceretti, *Don Ferrante nella Corte di Spagna*, in "Atti e Memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie modenesi", s. V, II, 1903, pp. 135-147
- Cessi 1969** = Francesco Cessi, *Giovanni da Cavino, medaglista padovano del Cinquecento*, in collab. con Bruno Caon, Lions Club, Padova 1969
- Chabod 1961 (1957)** = Federico Chabod, *Storia di Milano nell'epoca di Carlo V*, Einaudi, Torino 1961 [già *L'epoca di Carlo V*, in *Storia di Milano*, IX, Fondazione Treccani degli Alfieri, Roma 1957, pp. 3-506]
- Chabod 1971 (1936-37)** = Federico Chabod, *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Einaudi, Torino 1971 [già *Per la storia religiosa dello Stato di Milano durante il dominio di Carlo V: note e documenti*, in "Annuario del Regio Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea", II/III, 1936-37, pp. 58 e ss.]
- Chabouillet 1858** = Anatole Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Nationale Imperiale, suivi de la description des autres monuments exposés dans le Cabinet des médailles et antiques...*, Claye, Paris 1858

- Chastel 1960** = André Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in Jacquot 1960, I, pp. 197-206
- Chastel 1983** = André Chastel, *Il sacco di Roma, 1527*, Einaudi, Torino 1983 [*The Sack of Rome, 1527*, Trustees of the National Gallery, Washington D.C. 1983]
- Chastel 1986** = André Chastel, *Venezia e la pittura del Nord*, in Gaetano Cozzi, Franco Cardini, Philippe Braunstein *et al.*, *Venezia e la Germania*, Electa, Milano 1986, pp. 93-114
- Checa Cremades 1979** = Fernando Checa [Cremades], *La entrada de Carlos V en Milan*, in “Goya”, CLI, 1979, pp. 24-31
- Checa Cremades 1992** = Fernando Checa [Cremades], *Felipe II mecenas de las artes*, Nerea, Madrid 1992
- Checa Cremades 1998** = *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero 1999, a cura di Fernando Checa Cremades, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998
- Checa Cremades 1999** = Fernando Checa Cremades, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*, El Viso, Madrid 1999
- Checa Cremades 2001** = Fernando Checa Cremades, *Tiziano y las estrategias de la representación del poder en la pintura del Renacimiento*, in *La restauración de El emperador Carlos V a Caballo en Mühlberg de Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Junio - Septiembre 2001, a cura di Fernando Checa Cremades e Miguel Falomir Faus, con la collaborazione di Matteo Mancini, Museo del Prado, Madrid 2001, pp. 43-70
- Chimienti 1985** = Michele Chimienti, *La moneta bolognese d'argento da Giulio II a Paolo V*, in “La numismatica”, VI, 1985, pp. 5-8
- Chong, Pegazzano e Zikos 2003** = *Raphael, Cellini and a Renaissance Banker: the Patronage of Bindo Altoviti*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 October 2003 - 3 January 2004, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1 marzo - 15 giugno 2004, a cura di Alan Chong, Donatella Pegazzano e Dimitrios Zikos, Electa, Milano 2003
- Christie, Manson and Woods 26.9.1899** = Christie, Manson and Woods', *Catalogue of the Marlborough Gems, being a Collection of Works in Cameo and Intaglio, formed by George, 3rd Duke of Marlborough, Purchased by the Late David Bromilow, Esq., of Bitteswell Hall, Lutterworth, the Property of Mrs. Jary: which will be sold by auction... on Monday, June 26th, 1899*, London, William Clowes and Sons [1899]
- Chrościcki 1977** = Juliusz A. Chrościcki, *Architettura e decorazione dei funerali polacchi in Italia dal Cinquecento al Settecento*, in *Barocco fra Italia e Spagna*, Atti del IV convegno di studi, Varsavia, Accademia Polacca delle scienze, 14-18 ottobre 1974, a cura di Jan Ślaski, Państwowe Wydawnictwo, Warszawa 1977, pp. 143-153
- Ciardi 1968** = Roberto Paolo Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Marchi e Bertolli, Firenze 1968
- Ciceri 1782** = Francesco Ciceri (Cicereius), *Epistularum libri XII et orationes quatuor, M. Maphaei filii epistolarum liber singularis et aliorum varia quae omnia ex mss. codicibus nunc primum in lucem prodeunt adjectis illustrationibus et Francisci vita*, cura et studio d. Pompeii Casati, typis Imperialis Monasterii Sancti Ambrosii Maioris, Mediolani 1782
- Cicognara 1813-18** = Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone, per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt ...*, Tipografia Picotti, Venezia 1813-18
- Cicognara 1823-25** = Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone, per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt ...*, seconda edizione, Fratelli Giachetti, Prato 1823-25
- Cloulas 1979** = Annie Cloulas, *Les portraits de l'imperatrice Isabelle de Portugal*, in “Gazette des Beaux-Arts”, CXXI (s. VI, XCIII), 1979, pp. 58-68

- Cochrane 1988** = Eric Cochrane, *Italy 1530-1560*, Longman, London-New York 1988
- Coddé 1837** = Pasquale Coddé, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani*, aumentate e scritte da Luigi Coddé, presso i fratelli Negretti, Mantova 1837
- Coggiola 1914-15** = Giulio Coggiola, *Per l'iconografia di Pietro Bembo*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", LXXIV, 1914-15, pp. 475-514
- Cohen 1996** = Charles E. Cohen, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone between Dialect and Language*, Cambridge - New York - Melbourne 1996
- Colasanti 1905** = Arduino Colasanti, *Il memoriale di Baccio Bandinelli*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXVIII, 1905, pp. 406-443
- Collareta 1980** = Marco Collareta, *I tempi dell'oreficeria medicea*, in Barocchi *et al.* 1980, pp. 215-236
- Collareta 1995** = *L'historien et la technique: sur le rôle de l'orfèvrerie dans les Vite de Vasari*, in *Histoire de l'histoire de l'art*, I, *De l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Cycles de conférences, Paris, Musée du Louvre, 10 octobre - 14 novembre 1991, 25 janvier - 15 mars 1993, a cura di Édouard Pommier, Klincksieck, Paris 1995, pp. 163-176
- Collareta 1998** = Marco Collareta, *L'Italia*, in *L'arte in Europa 1500-1570*, a cura del medesimo, U.T.E.T., Torino 2001, pp. 3-97
- Collareta 2003** = Marco Collareta, *Benvenuto Cellini ed il destino dell'oreficeria*, in *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, a cura di Alessandro Nova e Anna Schreurs, Böhlau, Köln 2003, pp. 161-169
- Collon-Gevaert 1975** = Suzanne Collon-Gevaert, *Érard de la Marck et le Palais des Princes-Evêques à Liège*, Vaillant-Carmanne, Liège 1975
- Colombi Ferretti 2003** = Anna Colombi Ferretti, *Percorso di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi, Forlì, 1502-1574*, Forlì, Pinacoteca Civica, 31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004, a cura della stessa e di Luciana Prati, Edisai - Comune di Forlì, Forlì 2003, pp. 25-69
- Conti 1991** = Paola Barbara Conti, *Documenti inediti sulla presenza della famiglia di Leone Leoni a Milano. Prime osservazioni*, in "Civiltà ambrosiana", VIII, fasc. 5, 1991, pp. 338-345
- Conti 1995 (1)** = Paola Barbara Conti, *Vita milanese di Leone Leoni da documenti inediti*, in Gatti Perer 1995, pp. 39-44
- Conti 1995 (2)** = Paola Barbara Conti, *Tra modellazione e incisione. Appunti e riflessioni per un percorso nell'opera e nella vita di Leone Leoni*, in *I Gonzaga. Moneta, arte, storia*, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, 9 settembre - 10 dicembre 1995, a cura di Silvana Balbi de Caro, Electa, Milano 1995, pp. 388-393
- Contile 1552** = Luca Contile, *Discorso... sopra li cinque sensi del corpo... al cav(alier) Lione scultore cesareo*, s.e., Milano [1552 circa]
- Contile 1556** = Luca Contile, *Le sei sorelle di Marte*, appresso Lorenzo Torrentino, Fiorenza 1556
- Contile 1560** = *Le rime di messer Luca Contile*, appresso Francesco Sansovino e compagni, Venezia 1560
- Contile 1564** = Luca Contile, *Le lettere*, appresso Girolamo Bartoli, ad instantia di Giovan Battista Turlini libraio, Pavia 1564
- Contile 1574** = Luca Contile, *Ragionamento sopra VIII invenzioni e loro origine, impropriamente chiamate imprese, e sopra la vera proprietà d'esse e loro inventore, da lui recitato nella Accademia degli Affidati in Pavia*, appresso Girolamo Bartoli, Pavia 1574
- Cook 1995** = James Cook, *Showpieces: Medalllic Coins in Early Modern Europe*, in "The Medal", XXVI, 1995, pp. 3-25

- Coppel Aréizaga 1998** = Rosario Coppel Aréizaga, *Museo del Prado: catálogo de la escultura de época moderna*, Museo del Prado - Fundación M. Botín, Madrid 1998
- Coppel Aréizaga 2001** = Rosario Coppel [Aréizaga], *La colección de escultura del príncipe don Carlos (1545-1568)*, in *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Actas del simposio, 21-22 de mayo 2001, a cura di Matteo Mancini, Museo del Prado, Madrid 2001, pp. 61-81
- Costamagna 2003** = Philippe Costamagna, *Portraits of Florentine Exiles*, in Chong, Pegazzano e Zikos 2003, pp. 329-350
- Crawford 1998** = Michael H. Crawford, *Antoine Morillon, Antiquarian and Medallist*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXI, 1998, pp. 93-110
- Crawford, Ligota e Trapp 1990** = *Medals and Coins from Budé to Mommsen*, a cura di Michael H. Crawford, Christopher R. Ligota and J. B. Trapp, Warburg Institute, London, 1990
- Crippa 1990** = Carlo Crippa, *Le monete di Milano*, [II], *La dominazione spagnola (1535-1706)*, C. Crippa, Milano 1990
- Croce 1953** = Benedetto Croce, *Un sonetto dell'Aretino e un ritratto di Maria d'Aragona, marchesana del Vasto*, in *Idem, Aneddoti di varia letteratura*, I, Laterza, Bari 1953, pp. 359-365 [prima ediz., Ricciardi, Napoli s.d.]
- Cunnally 1999** = John Cunnally, *Images of the Illustrious: the Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1999
- Cupperi 2002 (1)** = Walter Cupperi, *Una commissione monumentale di Cesare I Gonzaga: la statua di Ferrante I, opera di Leone Leoni, a Guastalla*, in "Archivio Storico per gli Antichi Stati Guastalesi", Guastalla, III, 2002, pp. 83-124
- Cupperi 2002 (2)** = Walter Cupperi, *La riscoperta delle monete antiche come codice comunicativo: l'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, "TP", Leone e Pompeo Leoni (1530-1558), con una nota su altre medaglie cesaree di Jacques Jonghelinck e Joachim Deschler*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 26, 2002, pp. 31-85
- Cupperi 2004 (1)** = Walter Cupperi, *Arredi statuari nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). Parte I: Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche*, in "Prospettiva", 113-114, 2004, pp. 98-116
- Cupperi 2004 (2)** = Walter Cupperi, *Arredi statuari nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). Parte II: Un nuovo 'Laocoonte' in gesso, i calchi dall'antico di Maria d'Ungheria e quelli della 'Casa degli Omenoni' a Milano*, in "Prospettiva", 115-116, 2004, pp. 159-176
- Cupperi 2007 (1)** = Walter Cupperi, *«Il nome fatale di Vittoria»: note su due medaglie della Marchesa di Pescara*, in *Lo sguardo archeologico: i normalisti per Paul Zanker*, a cura di Francesco De Angelis, Scuola Normale Superiore, Pisa 2007, pp. 239-253
- Cupperi 2007 (2)** = Walter Cupperi, *Il busto di Alfonso II d'Avalos e altre opere di Annibale Fontana*, in "Prospettiva", 125, 2007, pp. 38-51
- Cupperi 2008** = Walter Cupperi, *Autorisierte Herrscherbildnisse des Leone Leoni: die Bronzebüsten Karls V. in Madrid, Wien und Windsor Castle*, in *Drei Fürstenbildnisse: Meisterwerke der Repraesentatio Maiestatis der Renaissance*, Dresden, Grünes Gewölbe, 10. April 2007 - 9. Juni 2008, Staatliche Sammlungen, Dresden 2008, pp. 27-38
- Cupperi c.s. (1)** = Walter Cupperi, *«Per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prendere»: un calco del Bacco D'Aspra-Guisa e altre antichità della collezione di Antoine Perrenot de Granvelle secondo lettere inedite di Francesco Primaticcio e altri agenti italiani*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte", c.s.

Cupperi c.s. (2) = Walter Cupperi, *Coins and Medals*, in *The Classical Tradition: a Guide*, a cura di Anthony Grafton, Glenn W. Most e Salvatore Settis, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, c.s.

Cupperi c.s. (3) = Walter Cupperi, *Sculptures et jardins dans le palais "à la antique" de Binche: un programme précis?*, in *Marie de Hongrie, politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, Actes du colloque international, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 11-12 novembre 2005, a cura di Krista De Jonge e Bertrand Frederinov, c.s.

Cupperi c.s. (4) = Walter Cupperi, *The Vienna Jüngling and some Multiple Castings from the Antique at the Hapsburg Court*, in *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Antiquity to Present*, Acts of the International Conference, Oxford, September 2007, a cura di Eckart Marchand e Rune Frederiksen, c.s.

Curie 1996 = Pierre Curie, *Quelques portraits du cardinal de Granvelle*, in Brunet e Toscano 1996, pp. 159-174

D'Amico 1996 = Juan Carlos D'Amico, *Arts, lettres et pouvoir: correspondance du cardinal de Granvelle avec les écrivains, les artistes et les imprimeurs italiens*, in Brunet e Toscano 1996, pp. 191-224

D'Arco 1857 = Carlo D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova: notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, Tipografia Giovanni Agazzi, Mantova 1857

D'Ayala 1867 = Mariano d'Ayala, *Vita di Giambattista Castaldo, famosissimo guerriero del secolo XVI*, in "Archivio storico italiano", s. III, V, 1, 1867, pp. 86-124

Dacos 1977 = Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1977

DaCosta Kaufmann 1976 = Thomas DaCosta Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, Ph.D. Dissertation, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1977, Garland, New York and London 1978

DaCosta Kaufmann 1985 = Thomas DaCosta Kaufmann, *L'école de Prague: la peinture à la cour de Rodolphe II*, trad. da Solange Schnell [ma prima edizione], Flammarion, Paris 1985

DaCosta Kaufmann 2004 = Thomas DaCosta Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, University of Chicago Press, Chicago-London 2004

Dalli Regoli 1991 = Gigetta Dalli Regoli, *Silvius magister: Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*, Congedo, Galatina 1991

Dalton 1915 = Ormonde M. Dalton, *Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography in the British Museum*, British Museum, London 1915

Daly Davis 2004 = Margaret Daly Davis, *Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur*, in Satzinger 2004, pp. 367-387

Davenport 1900 = Cyril Davenport, *Cameos*, Seeley and Co., London 1900

Davis 1976 = Charles Davis, «Colossum facere ausus est»: *l'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati*, in "Psichon", III, 1976, fasc. 3, pp. 33-47

Davis 1981 = Giorgio Vasari: *principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, pittura vasariana dal 1532 al 1554*, Arezzo, Casa Vasari - Sottoc chiesa di San Francesco, 26 settembre - 29 novembre 1981, a cura di Charles Davis, E.D.A.M., Firenze 1981

De Antonio 1998 = Trinidad de Antonio, *Coleccionismo, devoción y Contrarreforma*, in Checa Cremades 1998, pp. 135-197

De Callataÿ 1999 = François de Callataÿ, *Athéna pour Alexandre, Pégase pour Bucéphale: les aventures métalliques d'Alexandre le Grand à la Renaissance*, in "Antike Kunst", XLII, 1999, pp. 99-112

- De Jonge e Janssens 2000** = *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, a cura di Krista De Jonge e Gustaaf Janssens, Universitaire Pers, Leuven 2000
- De Hollanda 1939** (*ante* 1548) = Francisco De Hollanda, *Dialoghi michelangioleschi*, traduzione di A.M. Bessone Aureli, Maglione, Roma 1939² [*ante* 1548]
- De Lorenzi 1984** = Giovanna De Lorenzi, *Da Filippo Buonanni a Ridolfino Venuti: alcune osservazioni sull'interesse per la medaglistica papale nella prima metà del '700*, in "Annuario. Accademia Etrusca di Cortona", XXI (n.s., XIV), 1984, pp. 261-277
- De Magistris 1984** = Leandro de Magistris, *Brevi note di numismatica milanese*, in "La Numismatica", XV, 1984, pp. 157-158
- De Martini 1994** = Vega de Martini, *Un inventario inedito della collezione D'Avalos*, in "Bollettino d'arte", 88, 1994, pp. 119-130
- De Ricci 1931** = Seymour De Ricci, *The Gustave Dreyfus Collection: Reliefs and Plaquettes*, Oxford University Press, Oxford 1931
- De Rinaldis 1913** = Aldo De Rinaldis, *Medaglie dei secoli XV e XVI nel Museo Nazionale di Napoli*, Ricciardi, Napoli 1913
- De Vecchi 1977 (1)** = Pier Luigi De Vecchi, *Nota su alcuni dipinti di artisti veneti per committenti milanesi*, in Garberi 1977, p. 55
- De Vecchi 1977 (2)** = Pier Luigi De Vecchi, *Il museo gioviano e le «verae imagines» degli uomini illustri*, in Garberi 1977, pp. 87-93
- Dekesel 1997** = Christian Edmond Dekesel, *Bibliotheca Nummaria I: Bibliography of 16th - Century Numismatics Books. Illustrated and Annotated Catalogue*, Spink, London 1997
- Dekesel 2003** = Christian Edmond Dekesel, *Bibliotheca Nummaria II: Bibliography of 17th - Century Numismatics Books. Illustrated and Annotated Catalogue*, Spink, London 2003
- Dekesel 2005** = Christian Edmond Dekesel, *Die numismatischen Publikationen in Europa im 17. Jahrhundert: ein Gesamtbild*, in *Europäische numismatische Literatur im 17. Jahrhundert*, a cura di Christian Edmond Dekesel, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2005, pp. 11-37
- Delaroche 1834-58** = *Trésor de numismatique et de glyptique, ou recueil général de médailles, monnaies, pierres, bas-reliefs etc., tant anciens que modernes...*, sous la direction de Paul Delaroche, Henriquel Dupont, et Charles Lenormant, Rittner et Goupil, Paris 1834-58
- Dell'Acqua 1889** = Carlo Dell'Acqua, *Del luogo di nascita di Leone Leoni e del monumento mediceo da lui eseguito in Milano*, in "Archivio di storia dell'arte", II, 1889, pp. 73-81
- Dell'Acqua 1973** = Gian Alberto dell'Acqua *et al.*, *Il Seicento lombardo*, Milano, Palazzo Reale - Biblioteca Ambrosiana, giugno-ottobre 1973, Electa, Milano 1973
- Dell'Acqua 1990** = Marzio Dell'Acqua, *Grandi artisti per una piccola corte, e Leone e Pompeo Leoni scultori*, in *Grandi artisti in una piccola corte dei Gonzaga: per un museo della città*, a cura dell'Assessorato alla Cultura di Guastalla, Arti Grafiche Castello, Viadana 1990, pp. 23-32, 55-60
- Delmarcel 1984** = Guy Delmarcel, *Fructus belli, une tenture bruxelloise pour Ferrante Gonzaga*, in "Bulletin de liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens", LIX-LX, 1984, pp. 42-53
- Delmarcel 1992** = Guy Delmarcel, *Fructus Belli, une tenture bruxelloise de la Renaissance italienne pour les Gonzague*, in *Autour des Fructus Belli: une tapisserie de Bruxelles du XVI^e siècle*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1992, pp. 15-26
- Delmarcel e Brown 1988** = Guy Delmarcel e Clifford Malcolm Brown, *Les Jeux d'Enfants, tapisseries italiennes et flamandes pour les Gonzague*, in "Racar", XV, 1988, pp. 109-121

- Deschamps de Pas 1857** = L. Deschamps de Pas, *Quelques médailles relatives à l'histoire des Pays-Bas*, in "Revue Belge de Numismatique", XIII (s. III, I), 1857, pp. 223-257
- Desjardins 1883** = Abel Desjardins, *La vie et l'oeuvre de Jean Bologne d'après les manuscrits inédits recueillis par M. Focques de Vagnonville*, s.e., Paris 1883
- Deswarte-Rosa 1988** = Sylvie Deswarte-Rosa, *Domenico Giuntalodi, peintre de d. Martinho de Portugal à Rome*, in "Revue de l'Art", 80, 1988, pp. 52-60
- Di Giampaolo 1997** = Mario di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Octavo - Franco Cantini, Firenze 1997
- Di Majo 2005** = Ippolita di Majo, *Vittoria Colonna, il Castello di Ischia e la cultura delle corti*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio - 12 settembre 2005, a cura di Pina Ragionieri, Mandragora, Firenze 2005, pp. 19-32
- Di Risio 1990** = Angelora Brunella di Risio, *Palazzo d'Avalos in Vasto*, Carsa, Pescara 1990
- Dimier 1898** = Louis Dimier, *Benvenuto Cellini à la cour de France: recherches nouvelles*, E. Leroux, Paris 1898
- Distelberger 1975** = Rudolf Distelberger, *Die Sarachi-Werkstatt und Annibale Fontana*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LXXI, 1975, pp. 95-164
- Distelberger 1978** = Rudolf Distelberger, *Beobachtungen zu den Steinscheidenwerkstätten der Miseroni in Mailand und Prag*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LXXIV, 1978, pp. 79-152
- Distelberger 1983** = Rudolf Distelberger, *Nuove notizie sulla biografia dei fratelli Gasparo e Girolamo Miseroni*, in Garfagnini 1983, pp. 877-884
- Distelberger 1999** = Rudolf Distelberger, *Archivnotizen zur Familie Miseroni in Mailand*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Museums Wien", I, 1999, pp. 310-314
- Distelberger 2002** = Rudolf Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts: Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 17. Dezember 2002 - 27. April 2003, Skira, Milano 2002
- Dolce 1555** = *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani* [a cura di Lodovico Dolce], appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, in Vinegia 1555
- Dolce 1960 (1557)** = Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità d'essa pittura...*, in Barocchi 1960-62, I, pp. 145-206 [appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, in Vinegia 1557]
- Domanig 1896** = Karl Domanig, *Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich von Kaiser Friedrich III. bis Kaiser Franz II. aus der Medaillensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*, Gilhofer und Ranschburg, Wien 1896
- Domanig 1907** = Karl Domanig, *Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht nach dem Bestände der Medaillensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*, A. Schroll & Co., Wien 1907
- Domínguez Bordona 1927** = Jesús Domínguez Bordona, *Federico Zúccaro en España*, in "Archivo Español de Arte y Arqueología", VII, 1927, pp. 5-13
- Donati 1775** = Sebastiano Donati, *Nuovi miscellanei lucchesi...*, terza edizione, presso Iacopo Giusti, Lucca 1775
- Donati 1939** = Ugo Donati, *Vagabondaggi: contributi alla storia artistica ticinese*, I, A. Salvioni e Co., Bellinzona 1939
- Donati 1989** = Valentino Donati, *Pietre dure e medaglie del Rinascimento: Giovanni Bernardi da Castelbolognese*, Belriguardo, Ferrara 1989
- Doni ed. 1858** = Antonfrancesco Doni, *Nuova opinione sopra le imprese amorose e militari*, Gazzetta Ufficiale, Venezia 1858
- Doni 2003 (1551)** = Anton Francesco Doni, *Le novelle*, II, *La zucca*, per Francesco Marcolini, in Vinegia 1551, ediz. a cura di Elena Pierazzo, Salerno editrice, Roma 2003

Dugniolle 1876-80 = Jules F. Dugniolle, *Le jeton historique des dix-sept provinces des Pays-Bas*, F. Gobbaerts, Bruxelles 1876-80

Duverger 1972 = Jozef Duverger, *Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance*, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*. Actes du XXII^{me} Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest, 15-20 septembre 1969, a cura di György Rózsa, Akadémiai Kiado, Budapest 1972, pp. 715-726

Dušková 2003 = Kateřina Dušková, *AN: AB: Antonio Abondio*, in "Studia Rudolphina", III, 2003, pp. 45-55

Dworschak 1928 = Fritz Dworschak, *Urkunden und Regesten zur Biographie des Medailleurs Antonio Abbondio*, in "Numismatische Zeitschrift", LXI (s. II, XXI), 1928, pp. 107-117

Dworschak 1958 = Fritz Dworschak, *Antonio Abbondio medaglista e ceroplasta 1538-1591*, con uno studio di Giuseppe Gerola, Riccardo Maroni Editore, Trento 1958

Edelstein 2000 = Bruce Edelstein, *Leone Leoni, Benvenuto Cellini and Francesco Vinta, a Medici Agent in Milan*, in "The Sculpture Journal", IV, 2000, pp. 35-45

Eichberger 2005 = *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, Mechelen, Lamot, 17 September - 18 December 2005, a cura di Dagmar Eichberger, Brepols, Davidsfonds-Leuven 2005

Eichler e Kris 1927 = Fritz Eichler ed Ernst Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, A. Schroll, Wien 1927

Eisler 1981 = William Eisler, *Carlo V a Bologna e i suoi rapporti con gli artisti del tempo*, in "Il Carrobbio", VII, 1981, pp. 140-146

Eisler 1983 = William Eisler, *The Impact of the Emperor Charles V upon the Italian Visual Culture 1529-33*, in "Arte lombarda", LXV, 1983, pp. 93-110

Eisler 1987 = William Eisler, *The North Italian Residences of the Emperor Charles V*, in *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, a cura di Francis William Kent e Patricia Simons, Clarendon Press, Canberra-Oxford 1987, pp. 269-282

Emiliani 1960 = Andrea Emiliani, *Il Bronzino*, Bramante, Busto Arsizio 1960

Erizzo 1559 = Sebastano Erizzo, *Discorso... sopra le medaglie antiche con la particolar dichiarazione di molti riversi*, nella Bottega Valgrisia, in Venetia 1559

Erizzo 1568 = Sebastano Erizzo, *Discorso... sopra le medaglie degli antichi con la dichiarazione delle monete consulari et delle medaglie degli Imperadori romani...*, di nuovo in questa quarta edizione dall'istesso autore rivisto et ampliato, appresso Giovanni Varisco et Paganino, in Vinegia 1568

Estella Marcos 1993 = Margarita Estella [Marcos], *Algo más sobre Pompeo Leoni*, in "Archivo Español de arte", LXVI, 1993, pp. 133-149

Estella Marcos 1994 (1) = Margarita Estella [Marcos], *Los Leoni, escultores entre Italia y España*, in Urrea 1994, pp. 29-62

Estella Marcos 1994 (2) = Margarita Estella Marcos, *El retablo Mayor de la Basílica*, in *La escultura en el Monasterio del Escorial*, Actas del simposium, San Lorenzo del Escorial, 1-4 de septiembre 1994, a cura di Francisco Javier Campos y Fernandez de Sevilla, Estudios Superiores del Escorial, San Lorenzo del Escorial 1994, pp. 105-139

Estella Marcos 2000 = Margarita Estella Marcos, *El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura*, in *Carlo V y las artes: promoción artística y familia imperial*, a cura di María José Redondo Cantera e Miguel Ángel Zalama, Junta de Castilla y León - Universidad de Valladolid, Valladolid 2000, pp. 283-321

Estella Marcos 2001 = Margarita Estella Marcos, *Las cuentas del tesorero Roger Patié y otros documentos: esculturas y antigüedades de María de Hungría y los jardines de Aranjuez*, in "Archivo Español de Arte", CCXCV, 2001, pp. 239-256

- Fabbro 1977** = Tiziano [Vecellio], *Le lettere*, a cura di Celso Fabbro, Comunità di Cadore, Belluno 1977
- Fabriczy 1904 (1903)** = Cornelius von Fabriczy, *Italian Medals*, Duckworth, London 1904 [*Medaillen der italienischen Renaissance*, Seemann, Leipzig 1903]
- Falomir Faus 2001** = Miguel Falomir Faus, *Tiziano, el Aretino y "las alas de la hipérbole"*. *Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII*, in *La restauración de El emperador Carlos V a Caballo en Mühlberg de Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Junio - Septiembre 2001, a cura di Fernando Checa Cremades e Miguel Falomir Faus, Museo del Prado, Madrid 2001, pp. 71-86
- Falomir Faus 2003** = *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 10 de junio - 7 de octubre 2003, a cura di Miguel Falomir [Faus], Museo Nacional del Prado, Madrid 2003
- Fantoni 2000** = *Carlo V in Italia*, Seminario di studi, Firenze, Georgetown University, Villa Le Balze, 14-15 dicembre 2000, a cura di Marcello Fantoni, Bulzoni, Roma 2000
- Fasola 1983** = Bruno Fasola, *Per un nuovo catalogo della collezione gioviana*, in Bruno Fasola, Robert. B. Simon, Julian Kliemann *et al.*, *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, Atti del convegno, Como, Villa Gallia, 3-5 giugno 1983, Società Storica Comense, Como 1985, pp. 169-180
- Favaretto 1972** = Irene Favaretto, *Andrea Mantova Benavides: inventario delle antichità di casa Mantova Benavides, 1695*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXI, 1972, nn. 1-2, pp. 5-134
- Favaretto 1990** = Irene Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, L'«Erma» di Bretschneider, Roma 1990
- Favaretto 1993** = Irene Favaretto, *La fortuna del ritratto antico nelle collezioni venete di antichità: originali, copie e "invenzioni"*, in "Bollettino d'arte", s. VI, n. 79, 1993, pp. 65-71
- Ferrari 1992** = *Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*, a cura di Daniela Ferrari, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1992
- Fiala 1909** = Eduard Fiala, *Antonio Abbondio, keroplastik a medajlér*, Ceské Akademie Císare Františka Josefa I, Praha 1909
- Fileti Mazza 2004** = Miriam Fileti Mazza, *Fortuna della glittica nella Toscana mediceo-lorene e storia del "Discorso sopra le gemme intagliate" di Giuseppe Pelli Bencivenni*, S.P.E.S., Firenze 2004
- Fiorentini e Rosenberg 2002** = Erna Fiorentini e Raphael Rosenberg, *Baccio Bandinelli's Self-Portrait*, in "Print Quarterly", XIX, 2002, pp. 34-44
- Fiorio 1995** = Maria Teresa Fiorio, *La 'Mora' del Castello Sforzesco: appunti sulla scultura lombarda del Cinquecento*, in Gatti Perer 1995, pp. 53-59
- Fiorio 1997** = Maria Teresa Fiorio, *La "buona maniera moderna" del Bambaia e lo "sperperato avello" dei Birago*, in *I monumenti Borromeo: scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di Mauro Natale, Allemandi, Torino 1997, pp. 277-292
- Fiorio 1997-2000** = *Musei d'arte antica del Castello Sforzesco: Pinacoteca*, a cura di Maria Teresa Fiorio, Electa, Milano 1997-2000
- Fiorio e Valerio 1977** = Maria Teresa Franco Fiorio e Anna Patrizia Valerio, *La scultura a Milano tra il 1535 e il 1565: alcuni problemi*, in Garberi 1977, pp. 122-131
- Firpo 1998** = Massimo Firpo, *Il sacco di Roma nel 1527 tra profezia, propaganda politica e riforma religiosa*, ora in *Dal Sacco di Roma all'Inquisizione: studi su Juan de Valdés e la Riforma italiana*, Dell'Orso, Alessandria 1998, pp. 7-60
- Fischel 1962** = Oskar Fischel, *Raphael*, Mann, Berlin 1962

- Fittschen 1985** = Klaus Fittschen, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, *I generi ritrovati*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1985, pp. 383-412
- Fock 1976** = Cornelia Willemijn Fock, *Vases en lapis-lazuli des collections médicéennes du seizième siècle*, in "Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", XXVII, 1976, pp. 119-154
- Fontana 1694** = Carlo Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo cum aedificiis maxime conspicuis antiquitus, et recens ibidem constitutis, ex typographia Jo. Francisci Buagni, Romae 1694*
- Forcella 1889-93** = Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, Tip. Bortolotti di Giuseppe Prato, Milano 1889-93
- Fortnum 1875** = Charles Drury Edward Fortnum, *On the Original Portrait of Michel Angelo by Leo Leoni, "il cavalier aretino"*, in "The Archaeological Journal", XXXII, 1875, pp. 1-15
- Fortnum 1876** = Charles Drury Edward Fortnum, *Notes on Some of the Antique and Renaissance Gems and Jewels in Her Majesty's Collection at Windsor Castle*, in "The Archaeologia", XIV, London 1876 (consultato in forma di estratto)
- Fossati 1998** = Paolo Fossati, *Autoritratti, specchi e palestre: figure della pittura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano 1998
- Fox 1988** = Stephen P. Fox, *Medaglie medicee di Domenico di Polo*, in "Bollettino di numismatica", X, 1988, pp. 189-219
- Fraccaro 1993** = Cristina Fraccaro, *Gli arazzi della Battaglia di Pavia, vicende, artisti, manifattura: questioni aperte*, in *Eadem*, Luigi Casali, Vittorio Prina, *Gli arazzi della battaglia di Pavia nel Museo di Capodimonte a Napoli*, ViGiEffe, Pavia 1993, pp. 75-98
- Franzoni 1984** = Claudio Franzoni, *"Rimembranze d'infinite cose": le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1984-85, I, *L'uso dei classici*, Torino 1984, p. 304-360
- Franzoni 1992** = Claudio Franzoni, *Rodolfo Pio e una discussione antiquaria*, in "Prospettiva", 65, 1992, pp. 66-69
- Franzoni, Previdi et al. 2002** = *Gli inventari dell'eredità del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, a cura di Claudio Franzoni, Giorgia Mancini, Tania Previdi e Manuela Rossi, ETS, Pisa 2002
- Freedman 1987** = Luba Freedman, *The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XXXII, 1987, pp. 63-82
- Freedman 1995** = Luba Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1995
- Frey 1899** = Karl Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagnolo Buonarroto, nach den Originalen des Archivio Buonarroto*, Siegmund, Berlin 1899
- Frey 1930** = Karl Frey e Herman-Walther Frey, *Giorgio Vasari: der literarische Nachlass*, Georg Müller, München 1930
- Fries 1925-26** = Walter Fries, *Eine Plakette von Antonio Abondio im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*, in "Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde", V, 1925-26, pp. 126-128
- Fučíková 1997** = *Rudolf II and Prague: the Court and the City*, a cura di Eliška Fučíková, Prague Castle Administration - Thames and Hudson - Skira, Praha-London-New York 1997
- Fusco 1984** = Peter Fusco, *Two Wax Models by Annibale Fontana*, in "Antologia di belle arti", XXI-XXXII, 1984, pp. 40-46

- Gaborit 1994** = Jean-René Gaborit, *Un relief du Musée des Beaux-Arts d'Orléans: la Flagellation par Baccio Bandinelli*, in "Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France", 1994, pp. 146-152
- Gachard 1858** = Louis Prosper Gachard, *Retraite et mort de Charles-Quint au Monastère de Yuste: lettres inédites publiées d'après les originaux conservés dans les Archives Royales de Simancas*, Hayez, Bruxelles 1854
- Gaetani 1761-63** = Pietro Antonio Gaetani, *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium quae apud Jo(hannem) Mariam Comitem Mazzuchellum Brixiae servantur*, typis Antonii Zatta, Venetiis 1761-63
- Gais 1978** = Ruth M. Gais, *Some Problems of River-God Iconography*, in "American Journal of Archeology", LXXXII, 1978, pp. 355-370
- Galeotti 1930** = Arrigo Galeotti, *Le monete del Granducato di Toscana*, Belforte, Livorno 1930
- Galicka e Sygietyńska 1992** = Izabella Galicka e Hanna Sygietyńska, *A Newly Discovered Self-Portrait by Baccio Bandinelli*, in "The Burlington Magazine", CXXXIV, 1992, pp. 805-807
- Gamber e Beaufort 1990** = Ortwin Gamber e Christian Beaufort, *Katalog der Leibrüstkammer, II, Der Zeitraum um 1530-1560* (Kunsthistorisches Museum Wien), Bramante, Busto Arsizio 1990
- Garberi 1977** = *Omaggio a Tiziano: la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, Palazzo Reale, 27 aprile - 20 luglio 1977, a cura di Mercedes Garberi, Electa, Milano 1977
- García de la Fuente 1935** = Arturo García de la Fuente, *Catálogo de las monedas y medallas de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial*, Tipografía de archivos, Madrid 1935
- García Guerra 2000** = Elena García Guerra, *Carlo V e il sistema finanziario milanese, 2: la coniazione delle monete*, in Fantoni 2000, pp. 241-245
- Garfagnini 1983** = *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III, *Relazioni artistiche; il linguaggio architettonico*, Atti del convegno internazionale di studio, Firenze, 9-14 giugno 1980, a cura di Giancarlo Garfagnini, L. Olschki, Firenze 1983
- Gargano 2000** = Antonio Gargano, *La "doppia gloria" di Alfonso d'Avalos e i poeti-soldati spagnoli (Garcilaso, Cetina, Acuña)*, in *La Espada y la Pluma: il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Atti del Convegno internazionale, Pavia, 16-18 ottobre 1997, Baroni, Viareggio-Lucca 2000, pp. 247-360
- Gasparotto 1996** = Davide Gasparotto, *La barba di Pietro Bembo*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut di Firenze per il suo centenario (1897-1997)* [= "Annali della Scuola Normale Superiore, Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, Quaderni, 1-2, 1996], Scuola Normale Superiore, Pisa 1996, pp. 183-206
- Gasparotto 2000** = Davide Gasparotto, *"Ha fatto con l'occhio e con la mano miracoli stupendissimi": il percorso di Valerio Belli*, e *Catalogo delle opere*, in *Valerio Belli vicentino, 1468c.-1546*, a cura di Howard Burns, Marco Collareta e Davide Gasparotto, Neri Pozza, Vicenza 2000, pp. 54-109 e pp. 303-387
- Gatti Perer 1964** = Maria Luisa Gatti Perer, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni, II*, in "Arte Lombarda", IX, 1964, 2, pp. 128-158
- Gatti Perer 1995** = *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, Atti del convegno internazionale, Menaggio, 25-26 settembre 1993, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, I.S.A.L., Milano 1995

- Gauthier 1900 (1)** = Jules Gauthier, *Iconographie de Nicolas et d'Antoine Perrenot de Granvelle*, in *Réunion des Sociétés des Beaux-arts des départements*, V, Paris, École Nationale des Beaux-Arts, 5-9 juin 1900, Plon et Nourrit, Paris 1900, pp. 90-109
- Gauthier 1900 (2)** = Jules Gauthier, *Le cardinal de Granvelle et les artistes de son temps*, in "Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs", s. VII, V, 1900, pp. 305-351
- Gaye 1839-40** = Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, Molini, Firenze 1839-40
- Gelli 1916** = Iacopo Gelli, *Divise, motti, imprese di famiglie e personaggi italiani*, Hoepli, Milano 1916
- Gennaioli 2007** = Riccardo Gennaioli, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti: cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Giunti, Firenze 2007
- Gentilini e Morandotti 1990** = Giancarlo Gentilini e Alessandro Morandotti, *The Sculptures of the Nympheum at Lainate: The Origins of the Mellon Venus and Bacchus*, in "Studies in the History of Art", XXIV, 1990, pp. 135-171
- Gerola 1932** = Giuseppe Gerola, *Il medaglione in cera del granduca Francesco de' Medici creduto del Cellini*, in "Dedalo", XII, 1932, pp. 91-102
- Giannotti 2007** = Alessandra Giannotti, *Il teatro di natura. Niccolo Tribolo e le origini di un genere: la scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Olschki, Firenze 2007
- Gianoncelli 1977** = Matteo Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico*, New Press, Como 1977
- Gilio 1564** = Giovannandrea Gilio, *Due dialogi, nel primo de' quali si ragiona de le parti morali e civili appartenenti a' letterati cortigiani e ad ogni gentilhuomo, e l'utile che i Principi cavano dai letterati...*, per Antonio Gioioso, Camerino 1564
- Gilman Proske 1943** = Beatrice Gilman Proske, *Leone Leoni's Medalllic Types as Decoration*, in "Notes Hispanic", III, 1943, pp. 48-57
- Gimeno Rua 1976** = Fernando Gimeno Rua, *Los artistas italianos y los comienzos de la medalla en España*, in Terenzani 1976, 59-86
- Giovio 1560** = Paolo Giovio, *Lettere volgari... raccolte per messer Lodovico Domenichi*, Appresso Giovan Battista et Marchion Sessa, in Venetia [1560]
- Giovio ed. 1956-58** = Paolo Giovio, *Lettere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero (Pauli Iovii Opera II), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1956-58
- Giovio 1803** = Giambat[t]ista Giovio, *Lettere lariane*, Pasquale Ostinelli, Como 1803
- Giovio 1972 (1551)** = *Elogia virorum bellica virtute illustrium* in *Idem, Gli elogi degli uomini illustri*, a cura di Renzo Meregazzi (Pauli Iovii Opera VIII), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1972
- Giovio 1978 (1555)** = Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Bulzoni, Roma 1978
- Giovio ed. 1984** = *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, in *Pauli Iovii Dialogi et descriptiones*, a cura di Ernesto Travi e Mariagrazia Penco (Pauli Iovii Opera IX), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1984
- Giovio ed. 1999** = Paolo Giovio, *Scritti d'arte: lessico ed ecfrasi*, a cura di Sonia Maffei, Scuola Normale Superiore, Pisa 1999
- Giovio e Ruscelli 1556** = *Ragionamento di mons. Paolo Gioiio sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che communemente chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, appresso Giordano Ziletti, all'insegna della Stella, in Venetia 1556
- Gnecchi 1884** = Francesco ed Ercole Gnecchi, *Le monete di Milano da Carlo Magno a Vittorio Emanuele II*, Dumolard, Milano 1884
- Gnecchi 1912** = Francesco Gnecchi, *I medaglioni romani*, Hoepli, Milano 1912

Godoy e Leydi 2003 = *Parures triomphales: le Maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, Genève, Musée Rath, 20 mars - 20 juillet 2003, a cura di José A. Godoy e Silvio Leydi, Cinq Continents, Genève 2003

Goltz 1557 = Hubert Goltz, *Le vive imagini di tutti quasi gl'Imperatori, da C. Iulio Cesare in sino a Carlo V et Ferdinando suo fratello... Al potentissimo prencipe don Philippo re di Spagna, d'Inghilterra, de Franza, di Napoli etc.*, per cura diligenza e spesa dell'ingenioso Huberto Goltz Wirtzburgense, nella bottega di Egidio Copenio Diesthemio, in Anversa, l'anno 1557

Gombrich 1975 = Ernst H. Gombrich, *Topos and Topicality in Renaissance Art* (Annual Lecture of the Society for Renaissance Studies, London, University College, January 10th, 1975), The Society for Renaissance Studies, London 1975

Gombrich 1987 = Ernst H. Gombrich, *An Early Seventeenth-Century Canon of Artistic Excellence; Pierleone Casella's Elogia illustrium artificum of 1606*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", L, 1987, pp. 224-232

González Palencia e Mele 1941-43 = Angel González Palencia e Eugenio Mele, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Viuda de E. Maestre, Madrid 1941-43

Gonzalo Sánchez-Molero 1998 = José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *La "Librería rica" de Felipe II: estudio histórico y catalogación*, R.C.U. Escorial - María Cristina, San Lorenzo del Escorial 1998

Gonzalo Sánchez-Molero 2005 = José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, «*Regia bibliotheca*»: *el libro en la corte española de Carlos V*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida 2005

Gori 1750 = Antonfrancesco Gori, *Le Gemme antiche di Anton Maria Zanetti di Girolamo illustrate colle annotazioni latine di Anton-Francesco Gori volgarizzate da Girolamo Francesco Zanetti di Alessandro*, nella Stamperia di Giambattista Albrizzi, Venezia 1750

Gori 1767 = Antonfrancesco Gori, *Dactyliotheca Smithiana*, ex Typographio J.B. Pasqualii, Venetiis 1767

Gorini 1984 = *La Zecca di Milano*, Atti del Convegno internazionale di studio, Milano, 9-14 maggio 1983, a cura di Giovanni Gorini, Società Numismatica Italiana, Milano 1984

Gorini 1987 = Giovanni Gorini, *New Studies on Giovanni da Cavino*, in Pollard 1987, pp. 45-54

Gorse 1995 = George L. Gorse, *Committenza e ambiente alla «corte» di Andrea Doria a Genova in Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento*, Atti del convegno internazionale, Roma, 24-27 ottobre 1990, a cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel, Einaudi, Torino 1995, pp. 255-271

Gorter Van Royen 1995 = Laetitia Gorter Van Royen, *Maria van Hogarije regentes der Nederlanden*, Verloren, Hilversum 1995

Gosellini 1592 = Giuliano Gosellini [sic], *Lettere*, presso Paolo Megietti, in Venezia 1592

Gosellini 1574 = Giuliano Gosellini, *Vita del prencipe don Ferrante Gonzaga*, per Paolo Gottardo Pontio, in Milano 1574

Gosellini 1574 (2) = *De le rime del signor Giuliano Gosellini*, terza edizione ampliata..., per Paolo Gottardo Ponzio, in Milano 1574

Gramaccini 1980 = Norberto Gramaccini, *Alfonso Lombardi*, P. Lang, Frankfurt am Main-Bern-Circester 1980

Gramberg 1960 = Werner Gramberg, *Guglielmo della Porta, Coppe Fiammingo und Antonio Gentili da Faenza: Bemerkungen zu sechs Bronzereliefs mit Szenen aus Ovids Metamorphosen im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*, in "Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen", V, 1960, pp. 31-52

Gramberg 1984 = Werner Gramberg, *Guglielmo della Porta Grabmal für Paul III. Farnese*, in "Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXI, 1984, pp. 253-364

- Grassi 2000-01** = Maria Giustina Grassi, *Le 'statue' di Leone Leoni per Santa Barbara a Mantova*, in "Arte lombarda", n.s., CXXVIII, 2000-01, pp. 55-60
- Gregori 1985** = *I Campi e la cultura artistica cremonese*, Cremona, Santa Maria della Pietà - Vecchio Ospedale - Museo Civico, a cura di Mina Gregori, Electa, Milano 1985
- Greppi 1977** = *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle: Tiziano, Giovan Battista Mantovano, Primaticcio, Giovanni Paolo Poggini ed altri*, a cura di Cesare Greppi, Istituto Italiano di Cultura, Madrid 1977
- Grodecki 1971** = Catherine Grodecki, *Le séjour de Benvenuto Cellini à l'Hôtel de Nesle et la fonte de la Nympe de Fontainebleau d'après les actes des notaires parisiens*, in "Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France", XCVIII, 1971, pp. 45-80
- Gronau 1933** = Georg Gronau, *Un ritratto del duca Guido Baldo di Urbino, dipinto da Tiziano*, in Carlo Aru, Gino Chierici, Rezio Buscaroli *et al.*, *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Olschki, Firenze 1933, pp. 494-495
- Grüber 1970 (1899)** = Herbert A. Grüber, *Handbook of the Coins of Great Britain and Ireland in the British Museum*, with revisions by John Philip Cozens Kent, Ian Halley Stewart, Patrick Finn e Howard W.A. Linecar, Spink, London 1970 (1899)
- Guevara ed. 1950-52** = Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*, edición de José María de Cossío, Aldus, Madrid 1950-52
- Guicciardini 1971 (1535-39 ca.)** = Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, edizione a cura di Silvana Seidel Menchi, Einaudi, Torino 1971
- Gulinelli e Morelli 1987** = *Museo Nazionale Romano, Collezione Vittorio Emanuele III di Savoia, Zecca di Ferrara*, I, catalogo a cura di Maria Teresa Gulinelli e Anna Lina Morelli, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1987
- Habich 1900-01** = Georg Habich, *Studien zu Antonio und Alessandro Abbondio*, in "Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel", I, fasc. 10, 1900-01, pp. 401-407
- Habich 1913-14** = Georg Habich, *Nachträge und Berichtigungen*, in Georg Habich, Max Bernhart, *Beiträge zu Antonio Abbondio*, in "Archiv für Medaillen- und Plaketten-kunde", I, 1913-14, pp. 100-109
- Habich 1924** = Georg Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart s.d. [1924?]
- Habich 1929-35** = *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, a cura di Georg Habich, F. Bruckmann Ag., München 1929-35
- Hackenbroch 1968-69** = Yvonne Hackenbroch, *Some Portraits of Charles V*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", n.s., XXVII, 1968-69, pp. 323-332
- Hackenbroch 1979** = Yvonne Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, Sotheby Parke Bernet - C. H. Beck, London - München 1979
- Hackenbroch 1984** = Yvonne Hackenbroch, *Two Portrait Medallions of Charles V: World Domination and Humility*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di Mauro Natale, I, Electa, Milano 1984, pp. 436-443
- Hackenbroch 1996** = Yvonne Hackenbroch, *Enseignes: Renaissance Hat Jewels*, S.P.E.S., Firenze 1996
- Hartt 1958** = Frederick Hartt, *Giulio Romano*, Yale University Press, New Haven 1958
- Haskell 1993** = Francis Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, London - New Haven 1993
- Hayward 1976** = John Forrest Hayward, *Virtuoso Goldsmiths*, Sotheby Parke Bernet, London 1976

- Heinzl Wied 1973** = Brigitte Heinzl Wied, *Studi sull'arte della scultura in pietre dure durante il Rinascimento: i fratelli Sarachi*, in "Antichità viva", XII, 1973, 6, pp. 37-58
- Heiss 1891** = Aloïss Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance*, [VIII], *Florence et les Florentins du XV^e au XVIII^e siècle*, J. Rothschild, Paris 1891
- Heiss 1892** = Aloïss Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance*, [VIII], *Florence et la Toscane sous les Médicis*, J. Rothschild, Paris 1892
- Helas 2007** = Philine Helas, *Michelangelo Pellegrino: Zur Bildnismedaille von Leone Leoni für Michelangelo Buonarroti*, in *Curiosa Poliphili: Schülerfestgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, a cura di Nicole Hegener, Claudia Lichte e Bettina Marten, Seemann, Leipzig 2007, pp. 70-77
- Helbig 1898** = Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, B.G. Teubner, Leipzig 1898
- Helmstutler Di Dio 1999** = Kelley T. Helmstutler Di Dio, *Leoni Aretino: New Documentary Evidence of Leone Leoni's Birthplace and Training*, in "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLIII, 1999, pp. 645-652
- Helmstutler Di Dio 2003** = Kelley T. Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni's Collection in the Casa degli Omenoni, Milan: the Inventory of 1609*, in "The Burlington Magazine", CXLV, 2003, pp. 572-578
- Helmstutler Di Dio 2006** = Kelley T. Helmstutler Di Dio, *The Chief and Perhaps Only Antiquarian in Spain: Pompeo Leoni and his Collection in Madrid*, in "Journal of the History of Collections", XVIII, fasc. 2, 2006, pp. 137-167
- Herklotz 1977** = Ingo Herklotz, *Die Darstellung des fliegenden Merkur bei Giovanni Bologna*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XL, 1977, pp. 270-275
- Herrera 1882** = Adolfo Herrera, *Medallas de proclamaciones y juras de los Reyes de España*, Imprenta de Munel Ginés Hernández, Madrid 1882
- Herrera 1905** = Adolfo Herrera, *Medallas del príncipe don Felipe y de Juanelo Turriano*, in "Revista de Archivos, biblioteca y museos", s. III, III, 1905, pp. 266-270
- Herrgott 1752** = Marquand Herrgott, *Nummotheca principum Austriae ex gazis Aulae Caesareae potissimum instructa et aliunde aucta, quae a prima aetate, qua in Austria cusa fuit moneta sub Babenbergicae stirpis marchionibus, ad usque Habsburgicae gentis principes, lineae Hispano-Austriacae, huiusque masculum ultimum Carolum II regem Hispan(ensem) nummos cuiuscunque formae et metalli, praecipue tamen mnemonicos atque iconicos, qui vel horum iussu, vel eorum gratia ab aliis percussi vel fusi fuerunt, typis aeneis expressos, deducit*, Pars prima, Tomi II Monumentorum aug(ustae) domus Austriacae..., typis Joannis Georgii Felneri, Universitatis typographi, Friburgi Brisgoviae 1752
- Hill 1902** = George Francis Hill, *Timotheus Refatus of Mantua and the medallist 'TR'*, in "Numismatic Chronicle", s. IV, II, 1902, pp. 55-61
- Hill 1906** = George Francis Hill, *Some Medals by Pastorino da Siena*, in "The Burlington Magazine", IX, 1906, pp. 408-412
- Hill 1909 (1)** = George Francis Hill, *Notes on some Italian Medals*, VII, in "The Burlington Magazine", XV, 1909, pp. 94-98
- Hill 1909 (2)** = George Francis Hill, *Notes on some Italian Medals*, VI, *Three Wax Models*, in "The Burlington Magazine", XV, 1909, pp. 31-35
- Hill 1910-11 (1)** = George Francis Hill, *Notes on some Italian Medals*, X, *Some Medals by Benvenuto Cellini*, in "The Burlington Magazine", XVIII, 1910-11, pp. 13-21
- Hill 1910-11 (2)** = George F. Hill, *Classical Influence on the Italian Medal*, in "The Burlington Magazine", XVIII, 1910-11, pp. 259-268
- Hill 1911** = George Francis Hill, *Italian Medals in the Salting Collection*, in "The Burlington Magazine", XX, 1911, pp. 18-24

- Hill 1912** = George Francis Hill, *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*, P. L. Warner, publisher to the Medici Society, London 1912
- Hill 1912-13** = George Francis Hill, *Notes on some Italian Medals*, XIII, *Some Florentine Medals*, in "The Burlington Magazine", XXII, 1912-13, pp. 131-138
- Hill 1913-14 (1)** = George Francis Hill, *Notes on Italian Medals*, XV, in "The Burlington Magazine", XXIV, 1913-14, pp. 36-40
- Hill 1913-14 (2)** = George Francis Hill, *Notes on Italian Medals*, XVI, in "The Burlington Magazine", XXIV, 1913-14, pp. 211-217
- Hill 1915 (1)** = George Francis Hill, *Select Italian Medals of the Renaissance*, British Museum, London 1915
- Hill 1915 (2)** = George Francis Hill, *Notes on some Italian Medals*, XIX, *Scipione Clusona*, in "The Burlington Magazine", XXVII, 1915, pp. 65-66
- Hill 1915 (3)** = George Francis Hill, *Notes on some Italian Medals*, XX, *Some Anonymous Medals*, in "The Burlington Magazine", XXVII, 1915, pp. 235-242
- Hill 1916** = George Francis Hill, *Notes on Italian Medals*, XXI, in "The Burlington Magazine", XXIX, 1916, pp. 56-59
- Hill 1917** = George Francis Hill, *The Medals of Giambattista Castaldi*, in "Numismatic Chronicle", s. IV, XVI, 1917, pp. 166-168
- Hill 1920 (1)** = George Francis Hill, *Medallic Portraits of Christ*, Clarendon Press, Oxford 1920
- Hill 1920 (2)** = George Francis Hill, *Medals of the Renaissance*, Clarendon Press, Oxford 1920
- Hill 1920-21** = George Francis Hill, "Not in Armand": a Supplement to Alfred Armand, "Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles", in "Archiv für Medaillen- und Plaketten-kunde", II, 1920-21, pp. 10-28 e 45-54
- Hill 1923 (1)** = George Francis Hill, *Notes on some Italian Medals*, XXVII, in "The Burlington Magazine", XLII, 1923, pp. 38-47
- Hill 1923 (2)** = George Francis Hill, Review to *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial...*, in "Numismatic Chronicle", s. V, III, 1923, pp. 164-166
- Hill 1926** = George Francis Hill, *Medals of Turkish Sultans*, in "The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society", s. V, VI, 1926, pp. 287-298
- Hill 1927** = George Francis Hill, *Gold Medal of Queen Mary Tudor*, in "British Museum Quarterly", II, 1927, 37-38
- Hill 1928** = George Francis Hill, *Some Italian Medals of the Sixteenth Century*, in *Georg Habich zum 60. Geburtstag*, Kress & Hornung Vorm. Kuhn, München 1928, pp. 10-13
- Hill 1929** = George Francis Hill, *Andrea and Giannettino Doria*, in "Pantheon", IV, 1929, pp. 500-501
- Hill 1930** = George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, British Museum, London 1930
- Hill 1931** = George Francis Hill, *The Gustave Dreyfus Collection: Renaissance Medals*, University Press, Oxford 1931
- Hill 1941** = George Francis Hill, *The Medal: its Place in Art*, in (Proceedings of the British Academy, XXVII), University Press, London 1941
- Hill e Pollard 1967** = George Francis Hill, John Graham Pollard, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art. Based on the Catalogue of Renaissance Medals in the Gustave Dreyfus Collection*, Phaidon Press for the Samuel H. Kress Foundation, London 1967
- Hill e Pollard 1978** = George Francis Hill, *Medals of the Renaissance*, revised and enlarged by John Graham Pollard, British Museum Publications, London 1978 (per la prima edizione cfr. *supra*, Hill 1920 (2))

Hirsch 1908 = Jacob Hirsch, *Sammlung Arthur Löbbecke Braunschweig: Kunstmedaillen und Plaketten des XV. bis XVII. Jahrhunderts*, Versteigerung, München, Hirsch, 26. November 1908, Hirsch, München 1908

Hirsch 1932 = Jacob Hirsch, *Sammlung Arthur Löbbecke Braunschweig: Kunstmedaillen und Plaketten des XV. bis XVII. Jahrhunderts*, Versteigerung, 26. November 1908, Jacob Hirsch, München 1908

Hirst 1972 = Michael Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Commendator Mayor*, in "The Burlington Magazine", CXIV, 1972, pp. 585-595

Hirst 1997 = Michael Hirst, *Michelangelo, Pontormo, und das "Noli me tangere" für Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 25. Februar - 25. Mai 1997, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Skira, Milano 1997, pp. 335-344

Holderbaum 1957 = James Holderbaum, *Notes on Tribolo, II: a Marble Aesculapius by Tribolo*, in "The Burlington Magazine", XCIX, 1957, pp. 369-372

Holzhausen e Watzdorf 1931 = Walter Holzhausen ed Erna V. Watzdorf, *Brandenburgisch-sächsische Wachsplastik des XVI. Jahrhunderts: Studien aus den Kunstkammern in Berlin und Dresden*, in "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", LII, 1931, pp. 235-257

Holzmaier 1989 (1937) = Eduard Holzmaier, *Medicina in nummis: Sammlung dr. Joseph Brettauer*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1989 (1937)

Hope 1977 = Charles Hope, *Titian's Early Meetings with Charles V*, in "The Art Bulletin", LIX, 1977, pp. 551-552

Hope 1980 (1) = Charles Hope, *La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo*, in Bruno Anatra et al., *Venezia e la Spagna*, Electa, Milano 1980, pp. 49-72

Hope 1980 (2) = Charles Hope, *Titian*, Jupiter Books, London 1980

Hope 1996 = Charles Hope, *Some Misdated Letters of Pietro Aretino*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 59, 1996, pp. 304-314

Hymans 1910 = Henri Hymans, *Antonio Moro, son oeuvre et son temps*, G. Van Oest et C., Bruxelles 1910

Jacquot 1974 = Josèphe Jacquot, *Benvenuto Cellini, 1500-1571: orfèvre, sculpteur, graveur en monnaies et médailleur, florentin*, in "Le Club Français de la Médaille: Bulletin", 43/44, 1974, pp. 56-70

Jacquot 1976 = Josèphe Jacquot, *La médaille française à l'époque de la Renaissance, a-t-elle subi l'influence de l'art de la médaille italienne?*, in Terenzani 1976, pp. 28-31

Jacquot 1960 = *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, II^{me} Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance, Bruxelles-Anvers-Gand-Liège, 2-7 septembre 1957, a cura di Jean Jacquot, C.N.R.S., Paris 1960

Jestaz 1963 = Bertrand Jestaz, *L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", LXXV, 1963, pp. 415-466

Jestaz 2003 = Bertrand Jestaz, *Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-45)*, in *Art et artistes en France de la Renaissance à la Révolution*, a cura di Bertrand Jestaz ("Bibliothèque de l'École des Chartes", CLXI), Droz, Paris-Génève 2003, pp. 71-132

Joannides 2007 = Paul Joannides, *The Drawings of Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge University Press, Cambridge 2007

Johnson 1975 = Velia Johnson, *La medaglia italiana in Europa durante i secoli XV e XVI*, II, in "La medaglia", 15, 1975, pp. 7-25

Johnson 1976 (1) = Velia Johnson, *Breve storia delle "storie metalliche"*, in "La medaglia", 12, 1976, pp. 6-13

- Johnson 1976 (2)** = Cesare Johnson, *Cosimo I de' Medici e la sua "storia metallica" nelle medaglie di Pietro Paolo Galeotti*, in "La medaglia", 12, 1976, pp. 14-46
- Johnson 1977** = Cesare Johnson, *Ancora sul "corpus" di medaglie di Cosimo I de' Medici*, in "La medaglia", 14, 1977, pp. 6-28
- Johnson 1990** = Cesare Johnson, *Collezione Johnson di medaglie, I, Sec. XV-XVI-XVII*, S. Johnson, Milano 1990
- Johnson e Martini 1988** = Cesare Johnson, Rodolfo Martini, *Milano, Civiche Raccolte Numismatiche: Catalogo delle medaglie, II, Secolo XVI: A.V. - Cavallerino* (Bollettino di numismatica, monografia 4.II.1, 1988), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1988
- Johnson e Martini 1995** = Cesare Johnson e Rodolfo Martini, *Milano, Civiche Raccolte Numismatiche: catalogo delle medaglie, II, Secolo XVI: Benvenuto Cellini - Pompeo Leoni* (Bollettino di numismatica, monografia 4.II.3, 1994), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995
- Jolivot 1890** = C. Jolivot, *Une médaille de Gonzalve de Cordove*, in "Revue belge de numismatique", XLIII, (n.s. III), 1890, pp. 145-146
- Jones 1979** = Mark Jones, *The Art of the Medal*, British Museum Publications, London 1979
- Jones 1982-88** = Mark Jones, *A Catalogue of the French Medals in The British Museum*, British Museum, London 1982-88
- Jones 1986** = Mark Jones, *Guillaume Dupré*, in "The Medal", IX, 1986, special issue, pp. 22-47
- Jones 1990** = Mark Jones, 'Proof Stones of History': the Status of Medals as Historical Evidence in Seventeenth-Century France, in Crawford, Ligota e Trapp 1990, pp. 53-64
- Jones 1994** = *Designs on Posterity. Drawings for Medals*, XXIII^{me} Congrès de la Fédération Internationale de la Médaille, London 1992, a cura di Mark Jones, British Art Medal Trust, London 1994
- Kämpf 2004** = Tobias Kämpf, "Non si può far più in quell'arte": Benvenuto Cellini und die Medaillen des Papstes, in Satzinger 2004, pp. 139-168
- Katz 1929** = Viktor Katz, *Eine unedierte Medaille des Antonio Abondio*, in "Berliner Münzblätter", n.s., XLIX, 1929, pp. 539-541
- Katz 1930** = Viktor Katz, *Eine St. Georgsmedaille des Antonio Abondio*, in "Berliner Münzblätter", n.s., L, 1930, pp. 17-19
- Kaufmann 1961** = Henry W. Kaufmann, *Vicentino's Arciorgano: an Annotated Translation*, in "Journal of Music Theory", V, 1961, pp. 32-52
- Keary 1883 (1881)** = Charles Francis Keary, *A Guide to the Italian Medals Exhibited in the King's Library* (Synopsis of the Contents of the British Museum, Department of Coins and Medals), by order of the Trustees, Longmans & Co., London; A. Asher & Co., London-Berlin; Trübner, London; C. Rollin et Feuardent, London-Paris 1883 (1881)
- Kenner 1886** = Friedrich Kenner, *Cameen und Modelle des XVI. Jahrhunderts*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", IV, 1886, pp. 1-37
- Kenner 1892** = Friedrich Kenner, *Leone Leoni's Medaillen für den kaiserlichen Hof*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", XIII, 1892, pp. 57-93
- King 1872** = Charles William King, *Antique Gems and Rings*, Bell and Daldy, London 1872
- Klein 1970** = Robert Klein, *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Gallimard, Paris 1970

Kliemann 1981 = Julian Kliemann, *Vasari, Paolo Giovio e l'invenzione di imprese*, in *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Arezzo, Casa Vasari - Sottoc chiesa di San Francesco, 26 settembre - 29 novembre 1981), a cura di Charles Davis, Firenze 1981, pp. 116-119

Kliemann 1985 = Julian Kliemann, *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite sulle sue 'invenzioni'*, in Bruno Fasola, Robert. B. Simon, Julian Kliemann et al., *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, Atti del convegno, Como, Villa Gallia, 3-5 giugno 1983, Società Storica Comense, Como 1985, pp. 197-210

Kliemann 2001 = Julian Kliemann, *L'immagine di Paolo III come pacificatore: osservazioni sul "Salotto dipinto"*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris, 1998, sous la direction de Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna et Michel Hochmann, École Française de Rome, Rome 2001, pp. 287-309

Klinger 1991 = Linda Susan Klinger, *the Portrait Collection of Paolo Giovio*, Ph.D. Diss., Princeton 1991

Kluge 2004 = Bernd Kluge, *Das Münzkabinett. Museum und Wissenschaftsinstitut*, Preussische Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2004

Kreydzi 1894 = Franz Kreydzi, *Urkunden und Regesten aus dem K. und Reichs-Finanz-Archiv*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", XV, 1894, pp. I-CCXXXIX

Kris 1919-32 = Ernst Kris, *Materialien zur Biographie des Annibale Fontana und zur Kunsttopographie der Kirche S. Maria presso S. Celso in Mailand*, in "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", III, 1919-32, pp. 201-253

Kris 1923-25 = Ernst Kris, *Vergessene Bildnisse der Erzherzogin Johanna, Prinzessin von Portugal*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", XXXVI, 1923-25, pp. 163-166

Kris 1925-26 = Ernst Kris, *Recensione a Jean Babelon. Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial...*, in "Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde", V, 1925-26, 171-173

Kris 1928 (1) = Ernst Kris, *Di alcune opere inedite dell'Ambrosiana*, in "Dedalo" [Milano-Roma], IX, 1928, pp. 387-399

Kris 1928 (2) = Ernst Kris, *Notizen zum Werk des Leone Leoni*, in *Georg Habich zum 60. Geburtstag*, Kress und Hornung, München 1928, pp. 40-42

Kris 1929 = Ernst Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der Italienischen Renaissance*, A. Schroll & Co., Wien 1929

Kris 1930 = Ernst Kris, *Zur Mailänder Glyptik der Renaissance*, in "Pantheon", VI, 1930, pp. 548-554

Kris 1932 = Ernst Kris, *Catalogue of Postclassical Cameos in the Milton Weil Collection* [New York, Metropolitan Museum], A. Schroll, Wien 1932

Kugler 2003 = Georg Kugler, *Kunst und Geschichte im Leben Ferdinands I.*, in Seipel 2003, pp. 201-213

Ilg 1887 = Albert Ilg, *Die Werke Leone Leoni's in den Kaiserlichen Kunstsammlungen*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", V, 1887, pp. 65-88

Isella 2005 = Dante Isella, *Lombardia stravagante: testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Einaudi, Torino 2005

Imbert e Morazzoni 1941 = Eugenio Imbert, *Le placchette italiane, secolo XV-XIX: contributo alla conoscenza della placchetta italiana*, note di G[iuseppe] Morazzoni, L. Alfieri editore, Milano 1941

- Laborde 1877-80** = Marquis Léon de Laborde, *Les comptes des bâtiments du Roi (1528-1571), suivis de documents inédits...*, J. Baux, Paris 1877-80
- Labrot 1992** = Gérard Labrot, *Collections of Paintings in Naples, 1600-1780*, in collaborazione con Antonio Delfino, Saur, München - New York 1992
- Laclotte 1993** = *Le siècle de Titien, l'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 mars - 14 juin 1993, a cura di Michel Laclotte, Paris 1993
- Lamo 1584** = Alessandro Lamo, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della vita, et opere in molti luoghi, et a diversi prencipi et personaggi fatte dall'eccell(ente) et nobile m(esser) Bernardino Campo, pittore cremonese*, appresso Christoforo Draconi, in Cremona 1584
- Langedijk 1978** = Karla Langedijk, *A Lapis Lazuli Medallion of Cosimo I de' Medici*, in "Metropolitan Museum Journal", XIII, 1978 (1979), pp. 75-78
- Langedijk 1981-87** = Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici*, S.P.E.S., Firenze 1981-87
- Lanza Butti 1995** = Attilia Lanza Butti, *Leone Leoni e Ferrante Primo Gonzaga*, in Gatti Perer 1995, pp. 61-67
- Larcher Crosato 1985** = Luciana Larcher Crosato, *IL Pordenone. Paris Bordon*, in "Kunstchronik", XXXVIII, 1985, pp. 166-173
- Larivaille 1997** = Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, Salerno editrice, Roma 1997
- Larsson 1997** = Lars Olof Larsson, *Portraits of Emperor Rudolf II*, in Fučíková 1997, pp. 122-129
- Laurenzi 1960** = *Medaglie del Rinascimento: catalogo*, Bologna, Museo Civico, 6-20 maggio 1960, introduzione di Luciano Laurenzi, Arti grafiche Tamari, Bologna 1960
- Lauterbach 1996** = Iris Lauterbach, *The Gardens of the Milanese Villeggiatura in the Mid Sixteenth Century*, in *The Italian Garden. Art, Design and Culture*, a cura di John Dixon-Hunt, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 127-159
- Lavin 1975** = Irving Lavin, *On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Busts*, in "Proceedings of the American Philosophical Society", CIX, 1975, pp. 353-362
- Le Maire 1549** = Jean Le Maire des Belges, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye... avec la Couronne margaritique*, Jean de Tournes, Lyon 1549
- Lee 1940** = Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*, College Art Association of America, Providence 1940
- Lejour 1971** = E. Lejour, *Trois lettres inédites du cardinal de Granvelle*, in "Archives et Bibliothèques de Belgique", XLII, 1971, fasc. 1-2, pp. 183-188
- Leino 2006** = Marika Leino, *Italian Renaissance Plaquettes and Lombard Architectural Monuments*, in "Arte lombarda", n.s., 146-148, 2006, pp. 111-126
- Leithe-Jasper 1972** = Manfred Leithe-Jasper, *Eine Medaille auf Papst Pius IV von Guglielmo della Porta?*, in "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVI, 1972, pp. 329-335
- Leithe-Jasper e Distelberger 1982** = Manfred Leithe-Jasper, Rudolf Distelberger, *Kunsthistorisches Museum Wien, I, Schatzkammer und Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe*, Beck-Scala-Wilson, London-München-Firenze 1982
- Leonardo ed. 1939** = *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, a cura di Jean Paul Richter, seconda edizione riveduta e ampliata da J. P. Richter e Irma A. Richter, Oxford University Press, London - New York - Toronto 1939
- Leone De Castris 1994** = *I tesori dei d'Avalos: committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 ottobre 1994 - 22 maggio 1995, a cura di Pierluigi Leone de Castris, Casa editrice Fausto Fiorentino, Napoli 1994

- Leone De Castris 1997** = Pierluigi Leone De Castris, *Kultur und Mäzenatentum am Hof der d'Avalos in Ischia*, in Vittoria Colonna, *Dichterin und Muse Michelangelos*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 25. Februar - 25. Mai 1997, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Skira, Milano 1997, pp. 67-76
- Levi d'Ancona 2001** = Mirella Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Pacini Fazzi, Lucca 2001
- Levi Pisetzsky 1957** = Rosita Levi Pisetzsky, *La moda spagnola a Milano*, in *Storia di Milano*, X, *L'Età della Riforma Cattolica (1559-1630)*, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1957, pp. 879-927
- Lewis 1989** = Douglas Lewis, *The Plaquettes of "Moderno" and his Followers*, in Luchs 1989, pp. 105-141
- Leydi 1998 (1)** = Silvio Leydi, *I trionfi dell' "Aquila imperialissima"*, in "Schifanoia", 9, 1990, pp. 9-55
- Leydi 1998 (2)** = Silvio Leydi, *A History of the Negroli Family*, in Pyhrr e Godoy 1998, pp. 37-60
- Leydi 1999** = Silvio Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae: immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Olschki, Firenze 1999
- Lietzmann 1989-90** = Hilda Lietzmann, *Unbekannte Nachrichten zur Biographie von Antonio Abondio und Carlo Pallago*, in "Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte", V-VI, 1989-90, pp. 327-350
- Lightbown 1970** = Ronald W. Lightbown, *Le cere artistiche del Cinquecento*, in "Arte illustrata", III, 1970, fasc. 30-33, pp. 46-56; e fasc. 34-36, pp. 30-39
- Limentani Viridis 1985** = Caterina Limentani Viridis, *La famiglia d'Anna a Venezia: contatti col Pordenone, Tiziano e Tintoretto*, in *Il Pordenone*, Atti del convegno internazionale di studio, Pordenone, 23-29 agosto 1984, a cura di Caterina Furlan, Biblioteca dell'Immagine - Comune di Pordenone, Pordenone 1985, pp. 121-126
- Lingua 1984** = Polo Lingua, *Andrea Doria*, editoriale Nuova, s.l. 1984
- Liverani 1870** = Francesco Liverani, *Maestro Giovanni da Castelbolognese*, P. Conti, Faenza 1870
- Lomazzo 1587** = Giovampaolo Lomazzo, *Rime... divise in sette libri, nelle quali ad imitatione dei grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di prencipi, di signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti, ... dove si viene a dimostrare la diversità de gli studi, inclinationi, costumi et capricci de gli huomini di qualunque stato et professione...*, per Paolo Gottardo Pontio, Milano 1587
- Lomazzo 1973-74 (1563 circa)** = Giovampaolo Lomazzo, *Il libro dei sogni*, in *Idem, Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Marchi e Bertolli, Firenze 1973-74, I, 1973, pp. 2-240
- Lomazzo 1973-74 (1584)** = Giovampaolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, appresso Paolo Gottardo Pontio, Milano 1584, in *Idem, Scritti sulle arti*, a cura di Paolo Roberto Ciardi, Marchi e Bertolli, Firenze 1973-74, II, 1974, pp. 9-589
- Lomazzo 1973-74 (1590)** = Giovampaolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, appresso Paolo Gottardo Pontio, Milano 1590, in *Idem, Scritti sulle arti*, a cura di Paolo Roberto Ciardi, Marchi e Bertolli, Firenze 1973-74, I, 1973, pp. 241-373
- Lomazzo 1993 (1589)** = Giovampaolo Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio, *Rabisch*, testo critico e commento di Dante Isella, Einaudi, Torino 1993 [per Paolo Gottardo Pontio, Milano 1589]
- Lomazzo ed. 1997** = *Le tavole del Lomazzo: (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, a cura di Barbara e Giovanni Agosti, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1997
- Longhi 1934** = Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, Le Edizioni d'Italia, Roma 1934

- Lotz 1997 (1995)** = Wolfgang Lotz, *Architettura in Italia 1500-1600*, a cura di Deborah Howard, R.C.S., Milano 1997 [Yale University Press, New Haven 1995]
- Luchs 1989** = *Italian Plaquettes*, Proceedings of the Symposium, Washington D.C., National Gallery of Art, 1-22 March 1985, a cura di Alison Luchs (= "Studies in the History of Art", XXII), Trustees of the National Gallery of Art, Washington D.C. 1989
- Luckius 1620** = Iacobus Luckius, *Sylloge numismatum elegantiorum... ab anno 1500 ad annum usque 1600...*, typis Reppianis, Argentinae 1620
- Luzio 1908** = Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, L. F. Cogliati, Milano 1908
- Lynch 1964** = James B. Lynch, *Giovanni Paolo Lomazzo's Self-Portrait in the Brera*, in "Gazette des Beaux-Arts", s. VI, LXIV, 1964, pp. 189-197
- Maclagan 1924** = Eric Maclagan, *Catalogue of Italian Plaquettes*, Victoria and Albert Museum, London 1924
- Magnaguti 1965** = Alessandro Magnaguti, *Ex nummis historia*, IX, *Le medaglie dei Gonzaga*, P. e P. Santamaria, Roma 1965
- Malaguzzi Valeri 1908** = Francesco Malaguzzi Valeri, *Contributo alla storia artistica della chiesa di S. Maurizio a Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", s. IV, IX, 1908, pp. 325-339
- Malaguzzi Valeri 1913-23** = Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, Hoepli, Milano 1913-23
- Malespini 1609** = Celio Malespini, *Ducento novelle del signor Celio Malespini, nelle quali si raccontano diversi avvenimenti così lieti, come mesti e stravaganti, con tanta copia di sentenze gravi, di scherzi e motti, che non meno sono profittevoli nella pratica del vivere humano, che molto grati e piacevoli ad udire*, al Segno dell'Italia, Venezia 1609
- Mancini 1998** = Matteo Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1998
- Mancini 2001** = Matteo Mancini, *Acuñar monedas y fundir medallas. Identidad e intercambio de funciones en algunas medallas del Prado*, in "Boletín del Museo del Prado", 37, 2001, pp. 173-179
- Mann 1981 (1931)** = James Gow Mann, *Sculpture, Marbles, Terra-cottas and Bronzes, Carvings in Ivory and Wood, Plaquettes, Medals, Coins and Wax Reliefs* (London, Wallace Collection Catalogues), Her Majesty's Stationary Office, London 1981 (1931)
- Marcel-Raymond 1927** = Charles Marcel-Raymond, *La sculpture italienne*, Varoet, Paris-Bruxelles 1927
- Mariette 1750** = Pierre Jean Mariette, *Traité des pierres gravées*, de l'imprimerie de l'auteur, Paris 1750
- Marin 2004-05** = Șerban Marin, *Tra gli Asburgo e gli Ottomani: la Transilvania alla metà del XVI secolo*, in "Annuario. Istituto Romeno di cultura e ricerca umanistica", 6-7, 2004-05, pp. 185-204
- Marsden e Bassett 2003** = Jonathan Marsden e Jane Bassett, *Cellini's Other Satyr for the Porte Dorée at Fontainebleau*, in "The Burlington Magazine", CXLV, 2003, pp. 552-563
- Martín González 1950-51** = Juan José Martín González, *El Palacio de Carlos V en Yuste*, in "Archivo español de arte", XXIII, 1950, pp. 27-51, 235-251; XXIV, 1951, pp. 125-140
- Martín González 1951-52** = Juan José Martín González, *Sobre la intervención de Leone Leoni en el retablo del Escorial*, in "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología", XVIII, 1951-52, pp. 126-127
- Martín González 1991** = Juan José Martín González, *El escultor en Palacio: viaje a través de la escultura de los Austrias*, Gredos, Madrid 1991

- Martinelli 1968** = Valentino Martinelli, *Scultura italiana dal Manierismo al Rococò*, Electa, Milano, 1968
- Martinori 1917-30** = Edoardo Martinori, *Annali della Zecca di Roma* [serie papale], Istituto Italiano di numismatica, Roma 1917-30
- Massari 1993** = Stefania Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1993, Palombi, Roma 1993
- Massinelli 1997** = Anna Maria Massinelli, *Il collezionismo e la committenza dei nuovi Medici*, in *Tesori dalle collezioni medicee*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Octavo - Franco Cantini, Firenze 1997, pp. 53-72
- Matheu y Llopis 1977** = Felipe Matheu y Llopis, *Medaglie di governatori di Milano sotto i regni di Carlo V e Filippo II (1528-1598)*, in "La medaglia", XIV, 1977, pp. 29-38
- Mazenta 1919 (1630)** = *Le memorie su Leonardo da Vinci di don Ambrogio Mazenta ripubblicate ed illustrate da don Luigi Gramatica*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano-Roma 1919 (1630 circa)
- McComb 1928** = Arthur McComb, *Agnolo Bronzino: his Life and Works*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1928
- McCorquodale 1981** = Charles McCorquodale, *Bronzino*, Jupiter Books, London 1981
- McCrorry 1979** = Martha Ann McCrorry, *Some Gems from the Medici Cabinet of the Cinquecento*, in "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, pp. 511-514
- McCrorry 1980** = Martha Ann McCrorry, *Cammei e intagli*, in Barocchi *et al.* 1980, pp. 143-160
- McCrorry 1987** = Martha Ann McCrorry, *Domenico Compagni: Roman Medalist and Antiquities Dealer of the Cinquecento*, in Pollard 1987, pp. 115-129
- McCrorry 1997** = Martha Ann McCrorry, *The Symbolism of Stones: Engraved Gems at the Medici Grand-Ducal Court (1537-1609)*, in *Engraved Gems: Revivals and Survivals*, a cura di Clifford Malcolm Brown, National Gallery of Washington D.C., Symposium 18-19 November 1994 (= "Studies in the History of Art", LIV), National Gallery of Art, Washington D.C. 1997, pp. 159-179
- McCrorry 1999** = Martha Ann McCrorry, *Medaglie, monete e gemme: etimologia e simbolismo nella cultura del tardo Rinascimento italiano*, in *La tradizione classica nella medaglia d'arte dal Rinascimento al Neoclassico*, Atti del convegno internazionale, Castello di Udine, 23-24 ottobre 1997, a cura di Maurizio Buora, Editreg, Trieste 1999, pp. 39-52
- McCrorry 2001** = Martha Ann McCrorry, *Cesare Federighi da Bagno: Medalist, Gem Engraver and Sculptor in the Workshop of Cellini*, in *Coming About...: a Festschrift for John Shearman*, a cura di Lars R. Jones, Harvard University Art Museums, Cambridge (Mass.) 2001, pp. 227-234
- Merula 1538** = Gaudenzio Merula, *De Gallorum Cisalpinorum antiquitate ac origine*, apud Sebastianum Gryphium, Lugduni 1538
- Mezzatesta [1980]** = Michael P. Mezzatesta, *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni*, Doctoral Dissertation, New York University 1980
- Mezzatesta 1985** = Michael P. Mezzatesta, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: the Artist and the Public*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLIV, 1985, pp. 233-249
- Michelant 1871** = Henri V. Michelant, *Inventaire des vaisseilles, joyaux, tapisseries, etc. de Marguerite d'Autriche... dressé en son palais de Malines, 1-9 juillet 1523*, in "Compte-rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire, ou recueil de ses bulletins", s. III, XII, 1871, pp. 5-78 e 83-136
- Michelant 1872** = Henri V. Michelant, *Inventaire des joyaux, ornements d'église, vaisselles, tapisseries, livre, tableaux, etc., de Charles-Quint, dressé à Bruxelles au mois de*

mai 1536, in “Compte-rendu des séances de la Commission Royale d’Histoire, ou recueil de ses bulletins”, s. III, III, 1872, pp. 199-368

Michiel ed. 1800 = [Marcantonio Michiel], *Notizie d’opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritte da un anonimo di quel tempo...*, a cura di Iacopo Morelli, s.e., Bassano 1800

Middeldorf 1935 = Ulrich Middeldorf, *Two Wax Reliefs by Guglielmo della Porta*, in “The Art Bulletin”, XVII, 1935, pp. 90-96, riedito in Middeldorf 1977-81, I, pp. 191-197

Middeldorf 1938 = Ulrich Middeldorf, *Notes on Italian Bronzes*, in “The Burlington Magazine”, LXXIII, 1938, pp. 204-212, riedito in Middeldorf 1977-81, I, pp. 345-354

Middeldorf e Goetz 1944 = Ulrich Middeldorf e Oswald Goetz, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenrth Collection*, the Art Institute of Chicago, Chicago 1944

Middeldorf 1970 = Ulrich Middeldorf, *Una proposta per Alfonso Lombardi*, in Panvini Rosati 1973, pp. 20-28, riedito in Middeldorf 1979-81, II, pp. 361-368

Middeldorf 1975 (1) = Ulrich Middeldorf, *On some Busts Attributed to Leone Leoni*, in “The Burlington Magazine”, CXVII, 1975, pp. 84-91, riedito in Middeldorf 1977-81, III, pp. 25-35

Middeldorf 1975 (2) = Ulrich Middeldorf, Recensione a Ingrid Weber, *Deutsche, niederländische und französische Renaissance-plaketten 1500-1650*, Bruckmann, München 1975, in “The Art Bulletin”, LIX, 1977, pp. 145-149, riedito in Middeldorf 1979-81, III, pp. 113-125

Middeldorf 1976 (1) = Ulrich Middeldorf, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools, XIV-XIX Century*, Phaidon, London 1976

Middeldorf 1976 (2) = Ulrich Middeldorf, *La fortuna di Pisanello nei Paesi Bassi*, in Terenzani 1976, pp. 36-44, riedito in Middeldorf 1977-81, III, pp. 63-67

Middeldorf 1977 (1) = Ulrich Middeldorf, *Glosses on Thieme-Becker*, in *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Propyläen, Berlin - Frankfurt am Main 1977, pp. 289-294, riedito in Middeldorf 1977-81, III, pp. 133-139

Middeldorf 1977 (2) = Ulrich Middeldorf, *In the Wake of Guglielmo della Porta*, in “The Connoisseur”, 194, 1977, pp. 75-84, riedito in Middeldorf 1977-81, III, pp. 93-102

Middeldorf 1977 (3) = Ulrich Middeldorf, *Zu einigen Medaillen der italienischen Renaissance*, in *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Wasmuth, Tübingen 1977, pp. 263-265, riedito in Middeldorf 1977-81, III, pp. 169-172

Middeldorf 1977-81 = Ulrich Middeldorf, *Raccolta di scritti that is Collected Writings*, S.P.E.S., Firenze 1979-1981, I, 1979-80; II, 1980; III, 1981

Middeldorf e Goetz 1944 = Ulrich Middeldorf e Oskar Goetz, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection*, The Art Institut of Chicago, Chicago 1944

Middeldorf e Stiebral 1983 = Ulrich Middeldorf e Dagmar Stiebral, *Renaissance Medals and Plaquettes*, S.P.E.S., Firenze [1983]

Migeon 1904 = Gaston Migeon, *Musée National du Louvre: catalogue des bronzes et cuivres du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes*, Librairies-Imprimeries réunies, Paris 1904

Mignet 1863 = François Auguste Marie Mignet, *Charles Quint: son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste*, Didier et C., Paris 1863

Milanesi 1876 = *La scrittura di artisti italiani (sec. XIV-XVII)*, riprodotta con la fotografia da Carlo Pini e corredata di notizie da Gaetano Milanesi, Le Monnier, Firenze 1876

Mirnik 1992 = Ivan Mirnik, *Antonio Abondio’s Rudolph II Medal*, in “The Medal”, XXI, 1992, pp. 20-23

Mitchell 1986 = Bonner Mitchell, *The Majesty of the State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Olschki, Firenze 1986

- Modena 1959** = Silvana Modena, *Disegni di maestri dell'Accademia Ambrosiana*, I, in "Arte Lombarda", IV, 1959, pp. 92-122
- Modesti 2002-** = Adolfo Modesti, *Corpus numismatum omnium Romanorum pontificum (C.N.O.R.P.)*, s.e., Roma 2002-
- Molinet 1692** = Claude du Molinet, *Le cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève...*, chez Antoine Dezallier, Paris 1692
- Molinier 1886** = Émile Molinier, *Les plaquettes: catalogue raisonné*, Librairie de l'Art - J. Rouam, Paris 1886
- Monbeig-Goguel 1998** = Francesco Salviati o la Bella Maniera, Roma, Villa Medici, 29 gennaio - 29 marzo 1998; Paris, Musée du Louvre, 30 aprile - 29 giugno 1998, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Réunion des Musées Nationaux - Electa, Parigi-Milano 1998
- Monferini 1983** = Augusta Monferini, *Piranesi e l'ambiente di Ridolfino Venuti*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, Atti del convegno internazionale di studio, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 13-15 ottobre 1978, a cura di Alessandro Bettagno, Olschki, Firenze 1983, pp. 35-44
- Montagu 1985** = Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, Yale University Press, New Haven - London 1989
- Montigny 1842** = M. de Montigny, *Des faussaires, Jean Cavino et Alexandre Bassiano, padouans*, in "Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire", I, 1842, pp. 385-414
- Morales 1575** = Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España*, en casa de Juan Iñiguez de Lequerica, Alcalá de Henares 1575
- Morán e Checa 1994** = José Miguel Morán [Turina] e Fernando Checa [Cremades], *El Coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Cátedra, Madrid 1994
- Morandotti 2005** = Alessandro Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Electa, Milano 2005
- Morassi 1963** = Antonio Morassi, *Il tesoro dei Medici: oreficerie, argenterie, pietre dure*, Silvana, Milano 1963
- Morelli 1989** = Gabriele Morelli, *Esperienze letterarie di Alfonso d'Avalos governatore di Milano*, in "Cancioneros" spagnoli a Milano, a cura di Giovanni Caravaggi, La Nuova Italia, Firenze 1989, pp. 233-259
- Morelli 2000** = Gabriele Morelli, *Hernando de Acuña e Alfonso d'Avalos, governatore di Milano*, in *La Espada y la Pluma: il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Atti del Convegno internazionale, Università di Pavia, 16-18 ottobre 1997, Baroni, Viareggio-Lucca 2000, pp. 361-368
- Morigia 1592** = Paolo Morigia, *Historia dell'antichità di Milano, divisa in quattro libri, ... nella quale si racconta brevemente, & con bell'ordine da quante nationi questa città è stata signoreggiata, dal principio della sua fondatione sino l'anno presente 1591*, appresso i Guerra, in Venetia 1592
- Morigia 1595** = Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano divisa in sei libri...*, nella stampa del quon(dam) Pacifico Pontio, in Milano 1595
- Morigia e Borsieri 1619** = Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano...*, aggiuntovi il supplimento in questa nova impressione del signor Girolamo Borsieri, appresso Giovan Battista Bidelli, in Milano 1619
- Motta 1908** = Emilio Motta, *Giacomo Jonghelinck e Leone Leoni in Milano*, in "Rivista italiana di numismatica e scienze affini", XXI, 1908, pp. 75-81
- Mozzarelli 1978** = Cesare Mozzarelli, *Strutture sociali e formazioni statuali a Milano e Napoli tra '500 e '700*, in "Società e storia", III, 1978, pp. 431-463
- Mozzarelli 1985** = Cesare Mozzarelli, *I Gonzaga a Guastalla dalla cortigiania al principato, e alla istituzione di una città conveniente*, in *Il tempo dei Gonzaga*, Comune di

Guastalla, Guastalla, 1985, a cura di Cinzia Bertoni e Fiorello Tagliavini, Wafra, Cesena 1985, pp. 11-33

Mozzarelli 1993 = Cesare Mozzarelli, *Patrizi e governatori nello Stato di Milano a mezzo il Cinquecento. Il caso di Ferrante Gonzaga*, in *L'Italia degli Austrias: monarchia cattolica e domini italiani nei secoli XVI e XVII*, a cura di Gianvittorio Signorotto [= "Cheiron", 17-18, 1993], Centro di Ricerche Storiche e Sociali Federico Odorici, Brescia 1993, pp. 119-134

Mozzarelli 2002 = Cesare Mozzarelli, *Il nero tunnel della tradizione, e Introduzione storica*, in *Grandezza e splendori della Lombardia spagnola, 1535-1701*, Milano, Museo di Porta Romana, 10 aprile - 16 giugno 2002, a cura di Cesare Mozzarelli, Skira, Milano 2002, pp. 15-18 e 25-27

Müller 1921-22 = Rudolf Müller, *Nachtrag zu Armand, Les médailleurs italiens des XV^e et XVI^e siècles*, in "Archiv für Medaillen- und Plaketten-kunde", III, 1921-22, pp. 41-44

Müntz 1884 = Eugène Müntz, *L'atelier monétaire de Rome*, in "Revue numismatique", s. III, II, 1884, pp. 220-251 e 313-332

Müntz 1895 = Eugène Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Librairie Hachette, Paris 1889-95, III, *Italie, Fin de la Renaissance*, Paris 1895

Müntz 1900-01 = Eugène Müntz, *Le musée de portraits de Paul Jove: contributions pour servir à l'iconographie du Moyen Age et de la Renaissance*, in "Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres", XXXVI, 2, 1900-01 (consultato sotto forma di estratto)

Mulcahy 1999 = Rosemarie Mulcahy, *Adriaen de Vries in the Workshop of Pompeo Leoni*, in *Adriaen de Vries 1556-1626, keizerlijk beeldhouwer*, Amsterdam, Rijksmuseum, 12 December 1998 - 14 March 1999, a cura di Frits Scholten, Waanders, Zwolle 1999, pp. 46-51

Mulcahy 2002 = Rosemarie Mulcahy, *Enea Vico's Proposed Triumphs of Charles V*, in "Print Quarterly", XIX, 2002, pp. 331-340

Museo Nazionale Romano 1987 = Museo Nazionale Romano, *Collezione Vittorio Emanuele III di Savoia, Zecca di Ferrara*, I, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1987

Muzio 2000 (1551) = Girolamo Muzio, *Lettere*, Gabriele Giolito de' Ferrari e fratelli, in Vinegia 1551, *Lettere*, edizione e commento a cura di Anna Maria Negri, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000

Nebbia 1963 = Ugo Nebbia, *La casa degli Omenoni in Milano*, Ceschina, Milano 1963

Nicodemi 1948-56 = Giorgio Nicodemi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi raccolte dall'abate Antonio Francesco Albuzzi*, in "L'Arte", LI, 1948-51, pp. 1-14 dell'appendice; LII, 1952, pp. 15-52 dell'appendice; LIV, 1954, pp. 53-74 dell'appendice; LV, 1956, pp. 75-114 dell'appendice

Nicodemi 1957 (1) = Giorgio Nicodemi, *La scultura milanese dal 1530 al 1630*, in *Storia di Milano*, X, *L'età della Riforma Cattolica (1559-1630)*, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1957, pp. 783-826

Nicodemi 1957 (2) = Giorgio Nicodemi, *L'Accademia di pittura, scultura e architettura fondata dal card. Federico Borromeo all'Ambrosiana*, in *Scritti in onore di Carlo Castiglioni*, Giuffrè, Milano 1957, pp. 651-596

Nicolini 1934 = Fausto Nicolini, *Aspetti della vita italo-spagnuola nel Cinque e Seicento*, Guida, Napoli 1934

Nolhac 1884 (1) = Pierre de Nolhac, *Les Collections d'antiquité de Fulvio Orsini*, in "Mélanges d'Archéologie et d'Histoire", IV, 1884, pp. 139-231

Nolhac 1884 (2) = Pierre de Nolhac, *Lettere inedite del cardinal de Granvelle a Fulvio Orsini e al cardinal Sirleto*, in "Studi e documenti di storia e diritto", V, 1884, pp. 247-276

Norris e Weber 1976 = Andrea S. Norris e Ingrid Weber, *Medals and Plaquettes from the Molinari Collection at Bowdoin College*, Bowdoin College, Brunswick 1976

Nova 1985 = Alessandro Nova, *Dialogo dell'impresa: la storia editoriale e le immagini*, in Bruno Fasola, Robert. B. Simon, Julian Kliemann *et al.*, *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, Atti del convegno, Como, Villa Gallia, 3-5 giugno 1983, Società Storica Comense, Como 1985, pp. 73-86

Nova 1996 = Alessandro Nova, *Francesco Salviati e gli editori: I. le incisioni*, in Monbeig Goguel 1996, pp. 66-69

Novati 1912 = Francesco Novati, *Milano prima e dopo la peste del 1630 secondo nuove testimonianze*, in "Archivio storico lombardo", s. IV, XVIII, 1912, pp. 5-54

Occhipinti 2001 = Carmelo Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001

Olmi 1977 = Giuseppe Olmi, *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi*, in "Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico di Trento", III, 1977, pp. 105-181

Orlandi 1719 = Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abecedario pittorico, dall'autore ristampato, corretto et accresciuto*, per Costantino Pisarri, Bologna 1719

Pagella 1923 = Francesco Pagella, *Un poligrafo alessandrino del Cinquecento: Giuliano Gosellini*, in "Rivista di storia, arte, archeologia per la provincia di Alessandria", VII, 1923, pp. 3-39

Pannuti 1983-94 = Ulrico Pannuti, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli, La collezione glittica*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1983-94

Pannuti 1996 = Michele Pannuti, *L'arte e la ritrattistica nelle medaglie della Collezione Farnese*, in Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, *La collezione Farnese*, [III], *Le arti decorative*, a cura di Nicola Spinosa, Electa Napoli, Napoli 1996, pp. 253-303

Panofsky 1955 = Erwin Panofsky, *The Allegory of Prudence: a Postscript*, in *Idem, Meaning in the Visual Arts: Essays in and on the History of Art*, Double Day, Garden City (NY) 1955, pp. 146-168

Panofsky 1965 = Erwin Panofsky, *Classical Reminiscences in Titian's Portraits; Another Note on his Allocution of the Marchese del Vasto*, in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, a cura di Gert von der Osten e Georg Kauffmann, Mann, Berlin 1965, pp. 188-202

Panofsky 1969 = Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic: the Wrightsman Lectures*, Phaidon, London 1969

Panvini Rosati 1968 = Franco Panvini Rosati, *Medaglie e placchette italiane del Rinascimento al XVIII secolo*, De Luca, Roma 1968 (le introduzioni sono riedite in *Idem, Monete e medaglie*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004 ("Bollettino di numismatica", supplemento al n. 37.2), II, pp. 173-185

Panvini Rosati 1973 (1) = *La medaglia d'arte*, Atti del primo convegno internazionale di studi, Udine, 10-12 ottobre 1970 [a cura di Franco Panvini Rosati], C.I.A.C. Libro, Udine 1973

Panvini Rosati 1973 (2) = Franco Panvini Rosati, *Ispirazione classica nella medaglia italiana del Rinascimento*, in Panvini Rosati 1973, pp. 95-105 (riedito in *Idem, Monete e medaglie*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004 ("Bollettino di numismatica", Supplemento al n. 37.2), II, pp. 201-213

Paolozzi Strozzi e Zikos 2006 = *Giambologna: gli dei, gli eroi*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo - 15 giugno 2006, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos, Giunti, Firenze 2006

- Parise 1984** = Roberta Parise, *Una medaglia per un religioso padovano del 1500*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIII, 1984, pp. 215-222
- Parlato 1984** = C.C. Parlato, *Le medaglie di Pietro Aretino*, in "La numismatica", XV, 1984, pp. 270-271
- Parma Armani 1986** = Elena Parma Armani, *Perin del Vaga, l'anello mancante: studi sul Manierismo*, S.A.G.E.P., Genova 1986
- Passamani 1993** = Bruno Passamani, *La scultura nel secolo dei Madruzzo*, in *I Madruzzo e l'Europa, 1539-1658: i principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, Trento, Castello del Buonconsiglio - Riva del Garda, Chiesa dell'Inviolata, 10 luglio - 31 ottobre 1993, a cura di Laura Dal Prà, Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 279-317
- Pastoureau 1983** = Michel Pastoureau, «*Arma senescunt, insignia florescunt*»: *note sur les origines de l'emblème*, in *Studi in onore di Leopoldo Sandri*, a cura dell'Ufficio Centrale per i Beni Archivistici e della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma, Le Monnier, Firenze 1983, III, pp. 699-706
- Patrizi 1905** = Patrizio Patrizi, *Il Giambologna*, Cogliati, Milano 1905
- Pavoni 1983 (1)** = *Collezioni Giovio: le immagini e la storia*, Como, Musei Civici, 3 giugno - 15 dicembre 1983, realizzazione della guida a cura di Rosanna Pavoni, New Press, Como 1983
- Pavoni 1983 (2)** = Rosanna Pavoni, *Il collezionismo: i marmi figurati e le medaglie*, in Pavoni 1983 (1), pp. 19-26
- Pavoni 1983 (3)** = Rosanna Pavoni, *La galleria dei ritratti*, in Pavoni 1983 (1), pp. 40-48
- Pavoni e Nova 1983** = Rosanna Pavoni, Alessandro Nova, *Dialogo delle imprese amorose e militari*, in Pavoni 1983 (1), pp. 52-55
- Pavoni 2003-04** = *Musei e Gallerie di Milano. Museo Bagatti Valsecchi*, a cura di Rosanna Pavoni, Electa, Milano 2003-04
- Pechstein 1967** = Klaus Pechstein, *Italienische Plaketten und Medaillen*, in "Berliner Museen Berichte", 17, 1967, p. 54
- Pegazzano 2003** = Donatella Pegazzano, *A Banker as a Patron*, in Chong, Pegazzano e Zikos 2003, pp. 59-91
- Pellegrini ed. 1990** = Pellegrino Pellegrini, *L'architettura*, edizione critica a cura di Giorgio Panizza, introduzione e note di Adele Buratti Mazzotta, Il Polifilo, Milano 1990
- Pérez de Tudela 1998** = Almudena Pérez de Tudela [Gabaldón], *Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas*, in "Madrid: revista de arte, geografía e historia", I, 1998, pp. 241-271
- Pérez de Tudela 2000** = Almudena Pérez de Tudela [Gabaldón], *Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el obispo de Arrás y Leone Leoni*, in "Archivo Español de Arte", LXXIII, 2000, pp. 249-266
- Pérez Pastor 1914** = Cristobal Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, s.e., Madrid 1914
- Perkins 1883** = Charles Callahan Perkins, *Historical Handbook of Italian Sculpture*, Remington, London 1883
- Perry 1977** = Marilyn Perry, 'Candor Illaesvs': *The 'Impresa' of Clement VII and Other Medici Devices in the Vatican Stanze*, in "The Burlington Magazine", CXIX, 1977, pp. 676-687
- Péter 1988** = *Periods in Renaissance Decorative Arts: Renaissance and Mannerism*, II, *Catalogue*, Budapest, Museum of Applied Arts, a cura di Marta Péter, Museum of Applied Arts/Iparművészeti Múzeum, Budapest 1988
- Petronio 1972** = Ugo Petronio, *Il Senato di Milano: istituzioni giuridiche ed esercizio del potere nel Ducato di Milano da Carlo V a Giuseppe II*, Giuffrè, Roma 1972

- Philippson 1895** = Martin Philippson, *Ein Ministerium unter Philipp II.: Kardinal Granvella am spanischen Hofe (1579-1586)*, Siegfried Cronbach, Berlin 1895
- Piacenti Aschengreen 1968** = Cristina Piacenti Aschengreen, *Il Museo degli Argenti a Firenze*, Electa, Milano 1968
- Piacenti Aschengreen 1997** = Cristina Piacenti Aschengreen, *The Use of Cameos in the Mounts of Sixteenth-Century Milanese Pietre Dure Vases*, in *Engraved Gems: Revivals and Survivals*, Proceedings of the Symposium, Washington D.C., National Gallery of Art, 18-19 November 1994, a cura di Clifford Malcolm Brown (= "Studies in the History of Art", LIV), National Gallery of Art, Washington D.C. 1994, pp. 127-135
- Pialorsi 1982** = Vincenzo Pialorsi, *Le medaglie dei musei Civici di Brescia, sec. XV e XVI*, in "La medaglia", XVII, 1982, pp. 6-30
- Pierguidi 2006** = Stefano Peirguidi, *L'Allegoria della Prudenza di Tiziano e il Signum Tricipitis del Cerbero di Serapide*, in "International Journal of the Classical Tradition", XIII, 2, 2006, pp. 186-196
- Pinchart 1856** = Alexandre Pinchart, *Tableaux et sculptures de Charles Quint*, in "Revue Universelle des Arts", III, 1856, pp. 225-239
- Pinchart 1860-81** = Alexandre Pinchart, *Archives des arts, sciences et lettres: documents inédits*, Hebbelynck - Vanderhaegen, Gand 1860-81
- Pinchart 1870** = Alexandre Pinchart, *Histoire de la gravure des médailles en Belgique* (Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers, XXXV), 1870
- Pinelli 1985** = Antonio Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *La memoria dell'antico*, II, *I generi e i temi ritrovati*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1985, pp. 281-350
- Piot 1851** = Charles Piot, *Mélanges*, in "Revue belge de numismatique", VII (s. II, I), 1851, p. 94
- Piot 1863** = Eugène Piot, *Les artistes milanais: orfèvres, graveurs sur pierres dures, tailleurs de cristaux, médaillistes, armuriers, ciseleurs, damasquineurs sur fer, etc.*, in "Le Cabinet de l'amateur", n.s., III, fasc. 25-26 e 29, 1863, pp. 3-56
- Piot 2000** = Charlotte Piot, *Eugène Piot (1812-1890), publiciste et éditeur*, in "Histoire de l'art", XLVII, 2000, pp. 3-17
- Pistoi 1976** = Mila Pistoi, *Francesco Terzi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, a cura di Gian Alberto dell'Acqua, *Il Cinquecento*, II, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1976, pp. 593-607
- Pizarro Gómez e Rodríguez Prieto 2003** = Francisco Javier Pizarro Gómez e María Teresa Rodríguez Prieto, *El Monasterio de Yuste y el Palacio de Carlos V*, Fundación Caja de Badajoz, Badajoz 2003
- Planiscig 1917** = Leo Planiscig, *Annibale Fontana, der Meister der Bronze-Leuchter in Dom zu Pressburg*, in "Kunst und Handwerk", XX, 1917, pp. 370-377
- Planiscig 1919** = Leo Planiscig, *Die estensische Kunstsammlung, I, Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance: Katalog*, A. Schroll & Co., Wien 1919
- Planiscig 1924** = Leo Planiscig, *Die Bronzeplastiken: Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog* (Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe. Kunsthistorisches Museum in Wien, 4), A. Schroll & Co., Wien 1924
- Plon 1883** = Eugène Plon, *Benvenuto Cellini orfèvre, médailleur, sculpteur: recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées*, E. Plon, Paris 1883
- Plon 1887** = Eugène Plon, *Leone Leoni, sculpteur de Charles V, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II...*, E. Plon, Nourrit et C., Paris 1887
- Podestà 1878** = Bartolomeo Podestà, *Carlo V a Roma nell'anno 1536*, in "Archivio della Società Romana di storia patria", I, 1878, pp. 304-344

- Poeschke 1992** = Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, II, *Michelangelo und seine Zeit*, Hirmer, München 1992
- Poggi 1916-18** = Giovanni Poggi, *Di un cammeo di Giovan Antonio de' Rossi nel Regio Museo Nazionale di Firenze*, in "Rivista d'arte", IX, 1916-18, pp. 41-48
- Pollard 1984-85** = John Graham Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, S.P.E.S., Firenze 1984-85
- Pollard 1987** = *Italian Medals*, Proceedings of the Symposium, Washington D.C., National Gallery of Art, 29-31 March 1984, a cura di John Graham Pollard (= "Studies in the History of Art", XXI), Trustees of the National Gallery of Art, Washington D.C. 1987
- Pollard 1989** = John Graham Pollard, *The Plaque Collections in the British Museum*, in Luchs 1989, pp. 227-245
- Pommier 1998** = Edouard Pommier, *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, Paris 1998
- Pope-Hennessy 1963 (1)** = John Pope-Hennessy, *Il Cinquecento e il Barocco*, Feltrinelli, Milano 1963 [*Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Phaidon, London 1963]
- Pope-Hennessy 1963 (2)** = John Pope-Hennessy, *An Exhibition of Italian Bronze Statuettes*, in "The Burlington Magazine", CV, 1963, pp. 14-23 e 58-71, anche in *Idem*, *Essays on Italian Sculpture*, Phaidon, London - New York 1968, pp. 172-198
- Pope-Hennessy 1964** = John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, con l'assistenza di Ronald Lightbown, Her Majesty's Stationary Office, London 1964
- Pope-Hennessy 1965** = John Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection: Reliefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars*, Phaidon Press, London 1965
- Pope-Hennessy 1966** = John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1963*, Phaidon Press - Bollingen Series, London - New York 1966
- Pope-Hennessy 1982** = John Pope-Hennessy, *A Bronze Satyr by Cellini*, in "The Burlington Magazine", CXXIV, 1982, pp. 406-412
- Pope-Hennessy 1985** = John Pope-Hennessy, *Cellini*, Macmillan, London 1985
- Portús et al. 2000** = Javier Portús, Pierre Civil, Miguel Falomir Faus et al., *El liniaje del Emperador*, Cáceres, 24 octubre de 2000 - 7 de enero 2001, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2000
- Poulet e Piot 1841-52** = Edmond Poulet e Charles Piot, *Correspondance du cardinal de Granvelle*, Commission Royale d'Histoire, Bruxelles 1877-96
- Prado 1990-96** = Museo del Prado, *Inventario general de pinturas*, introduzione di Alfonso Pérez Sánchez, Museo del Prado - Espasa Calpe, Madrid 1990-96
- Prochnow 1968** = Dieter Prochnow, *Chiavi e serrature nell'arte e nella storia*, Bramante, Milano 1968
- Proske 1943** = Beatrice Gilman Proske, *Leone Leoni's Medalllic Types as Decoration*, in "Notes Hispanic", III, 1943, pp. 48-57
- Proske 1956** = Beatrice Gilman Proske, *Pompeo Leoni: Work in Marble and Alabaster in Relation to Spanish Sculpture*, The Hispanic Society of America (W. J. Ponzio), New York 1956
- Pyhrr e Godoy 1998** = Stuart W. Pyhrr e José-A. Godoy, *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his Contemporaries*, con saggi ed un regesto documentale di Silvio Leydi, New York, The Metropolitan Museum of Art, October 8th, 1998 - January 17th, 1999, The Metropolitan Museum, New York 1998
- Pyke 1973** = Edward J. Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers*, Clarendon, Oxford 1973

- Radcliffe 1988** = Anthony Radcliffe, [Recensione] *Cellini by John Pope-Hennessy*, in "The Burlington Magazine", CXXX, 1988, pp. 929-932
- Raggio 1971** = Olga Raggio, *Alessandro Algardi e gli stucchi di Villa Pamphili*, in "Paragone", 251, 1971, pp. 3-38
- Rainerio 1553** = Antonfrancesco Rainerio, *Cento sonetti*, per Giovanni Antonio Borgia, Milano 1553
- Rauch 1998** = Margot Rauch, *Philippine Welser*, in *Philippine Welser und Anna Caterina Gonzaga: die Gemahlinnen Erzherzogs Ferdinands II.*, Innsbruck, Schloss Ambras, 24. Juni - 31. Oktober 1998, a cura di Alfred Auer, Kunsthistorisches Museum, Wien 1998, pp. 5-9
- Regling 1911** = Kurt Regling, *Sammlung des †Freiherrn Adalbert von Lanna Prag, III, Medaillen und Münzen*, Berlin, Lepke's Kunst-Auktions-Haus, Versteigerung, 16. Mai - 19. Mai 1911, Lepke, Berlin [1911]
- Regling 1919-20** = Kurt Regling, *Abteilung christlicher Bildwerke: drei Renaissance Medaillen der Zweiten Simon-Sammlung*, in "Berliner Museen: Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen" (Beiblatt zum Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen), XLI, 1919-20, coll. 90-96
- Ridolfi 1914-24 (1606)** = Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, a cura di Detlev Freiherrn von Hadeln, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1914-24 [presso Giovan Battista Sgava, in Venetia 1648]
- Riegel 1998** = Nicole Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand: der Kirchenbau und seine Dekoration (1430-1563)*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms am Rhein 1998
- Righi 2000** = *Carlo V a Bologna: cronache e documenti dell'incoronazione (1530)*, a cura di Roberto Righi, Studio Costa, Bologna 2000
- Rizzini 1892** = Prospero Rizzini, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia, I, Medaglie: serie italiana (secoli XV a XVIII)*, Apollonio, Brescia 1892
- Rizzini 1893** = Prospero Rizzini, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia, II, Medaglie: serie pontificia, italiane sec. XIX ed estere*, Apollonio, Brescia 1893
- Rizzolli 1993** = Helmut Rizzolli, *I Madruzzo e le medaglie*, in *I Madruzzo e l'Europa, 1539-1658: i principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, Trento, Castello del Buonconsiglio - Riva del Garda, Chiesa dell'Inviolata, 10 luglio - 31 ottobre 1993, a cura di Laura Dal Prà, Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 437-453
- Robertson 1985** = Clare Robertson, *Paolo Giovio and the «invenzioni» for the Sala dei Cento Giorni*, in Bruno Fasola, Robert. B. Simon, Julian Kliemann *et al.*, *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, Atti del convegno, Como, Villa Gallia, 3-5 giugno 1983, Società Storica Comense, Como 1985, pp. 225-233
- Rodocanachi 1907** = Emmanuel Rodocanachi, *La femme italienne à l'époque de la Renaissance: sa vie privée et mondaine, son influence sociale*, Hachette et C., Paris 1907
- Rodríguez G. de Ceballos 1994** = Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Forma, clientela e iconografia en las medallas de Leone y Pompeo Leoni*, in Urrea 1994, pp. 77-85
- Rodríguez G. de Ceballos 1995** = Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Le medaglie spagnole di Leone Leoni e della sua cerchia: forma, clientela e iconografia*, in Gatti Perer 1995, pp. 87-95
- Rodríguez Salgado 1988** = Mia J. Rodríguez Salgado, *The Changing Face of Empire: Charles V, Philip II and Habsburg Authority, 1551-1559*, Cambridge University Press, Cambridge 1988

- Rognini 1973-74** = Luciano Rognini, *Galeazzo e Girolamo Mondella, artisti del Rinascimento veronese*, in "Atti e memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze, e Lettere di Verona", 1973-74, pp. 95-119
- Romagnoli 1977** = *Le matricole degli orefici di Milano: per la storia della Scuola di Sant'Eligio dal 1311 al 1773*, a cura di Daniela Romagnoli, Tipografia Poliglotta, Milano 1977
- Romano 1982** = *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola: i cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, marzo-maggio 1982, a cura di Giovanni Romano, Ages, Torino 1982
- Romano e Salsi 2005** = *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre - 29 gennaio 2006, a cura di Giovanni Romano e Claudio Salsi, con Francesca Tasso, Marco Albertario, Raffaele Casciaro e Daniele Pescarmona, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005
- Ronchi 1997** = *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento: arte superstita di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, Milano, Basilica di San Carlo al Corso, 9-30 giugno 1997, a cura di Ermes Maria Ronchi, Giorgio Mondadori, Milano 1997
- Ronchini 1864** = Amadio Ronchini, *Il Grechetto*, in "Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi", s. I, II, 1864, pp. 251-261
- Ronchini 1865** = Amadio Ronchini, *Leone Leoni d'Arezzo*, in "Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi", s. I, III, 1865, pp. 9-41
- Ronchini 1868** = Amadio Ronchini, *Maestro Giovanni da Castel Bolognese*, in "Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi", IV, 1868, pp. 1-28
- Ronchini 1870** = Amadio Ronchini, *Il Pastorino da Siena*, in "Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi", s. I, V, 1870, pp. 39-44
- Ronchini 1874 (1)** = Amadio Ronchini, *Manno orefice fiorentino*, in "Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi", s. I, VII, 1874, pp. 133-141
- Ronchini 1874 (2)** = Amadio Ronchini, *I Bonzagni, e Lorenzo da Parma, coniatori*, in "Periodico di numismatica e sfragistica per la storia d'Italia", VI, 1874, pp. 318-329
- Rosenheim e Hill 1907** = Max Rosenheim e George F. Hill, *Notes on some Italian Medals*, in "The Burlington Magazine", XII, 1907, pp. 141-150
- Rosenthal 1973** = Earl E. Rosenthal, *The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXVI, 1973, pp. 198-230
- Rossi 1974** = Francesco Rossi, *Placchette, secoli XV-XIX* (Musei Civici di Brescia, Cataloghi, I), Neri Pozza, Vicenza 1974
- Rossi 1982** = *Grafica del Cinquecento, 2: Milano e Cremona*, Bergamo, Accademia Carrara, 2 aprile - 30 giugno 1982, introduzione di Francesco Rossi, schede di Giulio Bora, Francesca Buonincontri, Maria Teresa Fiorio et al., Comune di Bergamo, Bergamo 1992
- Rossi 1985** = Francesco Rossi, *Medaglie*, in Gregori 1985, pp. 347-368
- Rossi 1995** = Massimo Rossi, *Le medaglie dei Gonzaga. Catalogo*, in *I Gonzaga: monete, arte, storia*, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, 9 settembre - 10 dicembre 1995, a cura di Silvana Balbi de Caro, Electa, Milano 1995, pp. 394-447
- Rovelli 1928** = Luigi Rovelli, *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio comasco, vescovo di Nocera: il museo dei ritratti*, Cavalleri, Como 1928
- Ruiz Trapero 2003** = María Ruiz Trapero, *Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Comunidad de Madrid, Madrid 2003

Ruscelli 1552 = Girolamo Ruscelli, *Lettura... sopra un sonetto dell'illustriss. marchese della Terza alla divina signora Marchesa del Vasto*, Giovan Griffio, Venezia 1552

Ruscelli 1566 = Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri con espositioni et discorsi... Al serenissimo et sempre felicissimo re catolico Filippo d'Austria*, [Damiano Zenaro], in Venetia l'anno 1566

Sacchi 1989 = Rossana Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere*, in "Storia dell'arte", 67, 1989, pp. 201-218

Sacchi 2005 = Rossana Sacchi, *Il disegno incompiuto: la politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, LED, Milano 2005

Saccocci 1991 = Andrea Saccocci, *Aspetti artistici della monetazione italiana del Rinascimento*, in Giovanni Gorini, Roberta Parise Labadessa e Andrea Saccocci, *A testa o croce: immagini d'arte nelle monete e nelle medaglie del Rinascimento: esempi dalla collezione del Museo Bottacin di Padova*, Padova, Musei Civici, 10 marzo 1991 - 17 maggio 1992, Editoriale Programma, Padova 1991, pp. 11-65

Saccone 1993 = Silvano Saccone, *Note sulle raccolte d'Avalos: una collezione dimenticata*, in *Fulgidi amori, ameni siti e perigliose cacce*, Padula, Certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 15 ottobre 1993, a cura di Vega de Martini, Fausto Fiorentino, Napoli 1993, pp. 24-33

Sadik 1969 (1965) = Marvin Sadik, *The Salton Collection: Renaissance and Baroque Medals and Plaquettes*, Brunswick, Bowdoin College Museum of Art, 1965, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick 1969 (1965)

Salza 1903 = Abd-El-Kader Salza, *Luca Contile, uomo di lettere e di negozi del secolo XVI: contributo alla storia della vita di corte e dei poligrafi del '500*, Carnesecchi, Firenze 1903

Sambonet 1987 = Gianguido Sambonet, *Gli argenti milanesi: maestri, botteghe e punzoni dal XIV al XIX secolo*, Longanesi, Milano 1987

Sánchez Cantón 1956-59 = *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, a cura di Francisco Javier Sánchez Cantón (Archivo documental español, XI), Imprenta y Editorial Maestre, Madrid 1956-59

Sancho 1994 = José Luís Sancho, *El jardín del Rey de Aranjuez y la estatua de Felipe II por los Leoni*, in "Reales Sitios", 120, 1994, p. 79

Sandrart 1675 = *L'Academia todesca dell'architettura, scultura et pittura (oder Teutsche Academie von der edlen Bau- Bild- und Mahlerenkünste)*, Nürnberg, bey Iacob von Sandrart, auch in Frankfurt bey Mattheus Merian 1675

Sandrart 1683 = *Academia nobilissimae artis pictoriae...*, Noribergae, literis Christiani Sigismundi Frobergii - Francofurti, apud Michaelis ad Johanni Friderici Endterorum haeredes et Johan de Sandrart 1683

Sansovino 1567 = Francesco Sansovino, *Il simulacro di Carlo V imperadore*, appresso F. Franceschini, Venezia 1567

Santangelo 1964 = Museo di Palazzo Venezia, *La collezione Auriti: piccoli bronzi, placchette, incisioni e oggetti d'uso*, introduzione di Antonino Santangelo, De Luca, Roma 1964

Sanuto ed. 1898 = Marin Sanuto, *I diarii*, a cura di Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi e Marco Allegri, Visentini, Venezia 1898

Satzinger 2004 = *Die Renaissance Medaille in Italien und Deutschland*, a cura di Georg Satzinger, Rhema, Münster 2004

Savarese e Gareffi 1980 = Gennaro Savarese e Andrea Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980

- Savoia 1980** = Umberto di Savoia, *Le medaglie della casa di Savoia: saggio di catalogo generale*, P. & P. Santamaria, Roma 1980
- Saxl 1936** = Fritz Saxl, *Costumes and Festivals of Milanese Society under Spanish Rule* (Proceedings of the British Academy, XXIII), Humphrey Milford Amen House, London 1936
- Saxl 1957 (1935)** = Fritz Saxl, *Titian and Pietro Aretino*, in *Idem, Lectures*, I, a cura di Gertrud Bing, The Warburg Institute, London 1957, pp. 161-173
- Scalini 1990** = Mario Scalini, *Mecenatismo artistico farnesiano ed armature istoriate nella seconda metà del Cinquecento*, in "Waffen- und Kostümkunde", XXII, 1990, pp. 1-34
- Scheicher 1979** = Elisabeth Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Molden, Wien-München-Zürich 1979
- Scher 1989** = Stephen K. Scher, «*Veritas odium parit*»: *Comments on a Medal by Pietro Aretino*, in "The Medal", 14, 1989, pp. 14-21
- Scher 1994** = *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York, The Frick Collection - Washington D.C., The National Gallery of Art, a cura di Stephen K. Scher, Thames and Hudson - The Frick Collection-Abrams, London - New York 1994
- Scher 1996** = Stephen K. Scher, *A Sixteenth Century Wax Model*, in "The Medal", IX, 1996, pp. 14-21
- Scher 2000** = *Perspectives on the Renaissance Medal*, a cura di Stephen K. Scher, London-New York 2000
- Schild 1995** = Wolfgang Schild, *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, Dumont, Köln 1995
- Schlosser 1935** = Julius von Schlosser, *La letteratura artistica*, edizione a cura di Otto Kurz, La Nuova Italia, Firenze 1935
- Schlosser 1974 (1908)** = Julius von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 1974 [*Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1908]
- Schottmüller 1933 (1913)** = Frida Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock*, I, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs* (Staatliche Museen zu Berlin, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums), W. De Gruyter, Berlin-Leipzig 1933 (1913)
- Schulz 1988** = Karl Schulz, *Antonio Abondio und seine Zeit*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, November 1988 - März 1989, Kunsthistorisches Museum, Wien 1988
- Schulz 1989-90** = Karl Schulz, *Bemerkungen zu Antonio Abondio*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LXXXV-LXXXVI (N.F., XLIX-L), 1989-90, pp. 155-159
- Schütte 1988** = Rudolf Alexander Schütte, *Medaillen, Münzen und Wachsbossierungen am Hofe Rudolfs II. in Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Essen, Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, 1988, a cura di Petra Kruse, Luca Verlag, Freren 1988, pp. 575-596
- Scorza 1988** = Rick A. Scorza, *Imprese and Medals: invenzioni all'antica by Vincenzo Borghini*, in "The Medal", XIII, 1988, pp. 18-32
- Scotti 1977** = Aurora Scotti, *Per un profilo dell'architettura milanese (1535-1565)*, in Garberi 1977, pp. 97-121
- Seaver 1997** = Kirsten A. Seaver, *The Many Faces of the Great Captain*, in "The Medal", 30, 1997, pp. 10-18
- Segre 1904** = Arturo Segre, *Il richiamo di d. Ferrante Gonzaga dal governo di Milano e sue conseguenze (1553-55)*, in "Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino", s. II, LIV, 1904, pp. 184-260

- Seipel 2003** = *Kaiser Ferdinand I. 1503-1564: das Werden der Habsburgermonarchie*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 15. April - 31. August 2003, a cura di Wilfried Seipel, Skira, Milano 2003
- Shearman 1965** = John K. G. Shearman, *Andrea del Sarto*, Clarendon Press, Oxford 1965
- Shearman 1983 (1967)** = John K. G. Shearman, *Il Manierismo*, S.P.E.S., Firenze 1983 [*Mannerism*, Penguin Books, Harmondsworth 1967]
- Shearman 1995 (1992)** = John K. G. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano: "Only Connect..."*, Jaca Book, Milano 1995 [*Only connect...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1992]
- Sigonio 1586** = Carolus Sigonius, *De vita et rebus gestis Andreae Auriae Melphiae Principis libri duo*, apud Hieronymum Bartolum, Genuae 1586
- Siguenza 1923 (1600)** = Fray Joseph de Siguenza, *Segunda parte de la historia de la orden de San Gerónimo dirigida al rey nuestro señor don Philippe III*, Imprenta Real, Madrid 1600, in Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, I, Imprenta Clásica Española, Madrid 1923, pp. 322-448
- Simonis 1900** = Julien Simonis, *L'art du médailleur en Belgique: contribution à l'étude de son histoire depuis l'avènement de Charles le Téméraire au Duché de Bourgogne jusqu'au milieu du XVI^e siècle*, Librairie Numismatique de Ch. Dupriez, Bruxelles 1900
- Simonis 1904** = Julien Simonis, *L'art du médailleur en Belgique: nouvelle contribution à l'étude de son histoire (seconde moitié du XVI^e siècle)*, chez l'auteur, Jemeppe-sur-Meuse 1904
- Simonsfeld 1901** = Henry Simonsfeld, *Mailänder Briefe zur bayerischen und allgemeinen Geschichte des 16. Jahrhunderts*, in "Abhandlungen der historischen Classe der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften", XXII, 1901, pp. 233-471 e 483-561
- Smolderen 1984** = Luc Smolderen, *Jonghelinck en Italie*, in "Revue belge de numismatique et sigillographie", CXXX, 1984, pp. 119-139
- Smolderen 1996** = Luc Smolderen, *Jacques Jonghelinck, sculpteur, médailleur et graveur de sceaux, 1530-1606*, Département d'Archéologie de L'Université Catholique de Louvain - Association prof. M. Hoc, Louvain-la-Neuve 1996
- Smolderen 2000** = Luc Smolderen, *Les médailles de Granvelle*, in De Jonge e Janssens 2000, pp. 293-320
- Soldini 1991** = Nicola Soldini, *Strategie del dominio: la Cittadella nuova di Piacenza*, in "Bollettino storico piacentino", LXXXVI, 1991, pp. 11-70
- Soldini 2007** = Nicola Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Olschki, Firenze 2007
- Sotheby London 26.5.1980** = Sotheby, *Important mobilier et objects d'art, provenant des collections de la Comtesse de Bismarck, Madame Lopez-Willshaw, Baronne Lambert, Monsieur et Madame Sadoul, the Trustees of the Conygham Heirlooms Trust et divers amateurs...*, Monte Carlo, Sporting d'Hiver, 26-27 mai 1980, Sotheby, London 1980
- Spina Barelli 1966** = Emma Spina Barelli, *Disegni lombardi inediti nella Biblioteca Ambrosiana*, in "Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna", I, 1966, pp. 73-80
- Spinosa 1976** = Aurora Spinosa, *Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli*, in "Prospettiva", 7, 1976, pp. 10-26
- Spiriti 1995** = Andrea Spiriti, *Leone Leoni nel Duomo di Milano: il Mausoleo del Medeghino*, in Gatti Perer 1995, pp. 11-20
- Sricchia Santoro 1966** = Fiorella Sricchia Santoro, *I Leoni*, Fabbri, Milano 1966
- Sřoněk 2007** = Michal Sřoněk, *Antonio Abondio a jeho práce pro biskupy Jednoty Bratrské*, in "Studia Rudolphina", VII, 2007, pp. 131-134

- Staudhamer 1913-14** = Sebastian Staudhamer, *Die Reiche Kapelle in der königlichen Residenz zu München*, in "Die Christliche Kunst", X, 1913-14, pp. 321-352
- Stirling Maxwell 1853** = William Stirling Maxwell, *The Cloister Life of the Emperor Charles the Fifth*, J. W. Parker and Son, London 1853
- Strong 1987 (1973)** = Roy Strong, *Arte e potere: le feste del Rinascimento (1450-1650)*, Il Saggiatore, Milano 1987 [Boydell Press, Suffolk 1973]
- Suetens 1976** = Ivo Suetens, *L'influence italienne sur les médailles des Pays-Bas du sud au XVe et au XVI siècles*, in Terenzani 1976, pp. 45-54
- Supino 1901** = Iginio Benvenuto Supino, *L'arte di Benvenuto Cellini, con nuovi documenti sull'oreficeria fiorentina del secolo XVI*, Alinari, Firenze 1901
- Supino 1906** = Iginio Benvenuto Supino, *Per la biografia di Alessandro Cesati detto il Grechetto*, in "Rivista d'arte", IV, 1906, pp. 155-156
- Sutter Fichtner 2001** = Paula Sutter Fichtner, *Emperor Maximilian II*, Yale University Press, New Haven - London 2001
- Taegio 1559** = Bartolomeo Taegio, *La villa*, dalla stampa di Francesco Moscheni, in Melano 1559
- Tamalio 1991** = Raffaele Tamalio, *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V*, Arcari, Mantova 1991
- Tamalio 1999** = Raffaele Tamalio, *La memoria dei Gonzaga: repertorio bibliografico gonzaghesco, 1473 - 1999*, Olschki, Firenze 1999
- Tamalio 2001** = Raffaele Tamalio, *Il perfetto capitano nell'immagine letteraria e iconografica di Ferrante Gonzaga*, in *Il "perfetto capitano": immagini e realtà (secoli XV - XVIII)*, Atti dei seminari di studi, Firenze, Georgetown University a Villa Le Balze - Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 1995-97, a cura di Marcello Fantoni, Bulzoni, Roma 2001, pp. 385-399
- Tamalio 2003** = Raffaele Tamalio, *L'ambasciatore Ferrante Guisone, l'inventario dei beni artistici di Fermo Ghisoni e un disegno inedito di Michelangelo*, in "Civiltà mantovana", 115, 2003, pp. 43-52
- Tanner 1993** = Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas: the Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, Yale University Press, New Haven 1993
- Tateo 1996** = Francesco Tateo, *Classicismo romano e veneto*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, IV, Salerno editore, Roma 1996, pp. 457-506
- Temanza 1778** = Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, nella stamperia di C. Palese, Venezia 1778
- Terenzani 1976** = Ezio Terenzani et al., *L'influenza della medaglia italiana nell'Europa dei secoli XV-XVI*. Atti del II convegno internazionale di studio, Udine, 6-9 ottobre 1973, CIAC, Udine 1976
- Terlinden 1960** = Vicomte [Charles A.] Terlinden, *La politique italienne de Charles-Quint et le «triomphe» de Bologne*, in Jacquot 1960, II, pp. 29-43
- Terzi 1569** = Francesco Terzi, *Austriacae gentis imaginum pars prima [seconda, tertia...]*, Gaspar ab avibus Citadensis incisor et formis, Venetiis [1569]
- Thönes 1990** = Christof Thönes, "Peregi naturae cursum". *Zum Grabmal Pauls III.*, in *Festschrift für Hartmut Biermann*, a cura di Christoph Andreas, Maraike Bückling e Roland Dorn, VCH, Weinheim 1990, pp. 130-141
- Thoma e Brunner 1964** = Hans Thoma e Herbert Brunner, *Schatzkammer der Residenz München: Katalog*, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1964
- Thornton 1998** = Dora Thornton, *Quest for a Renaissance Intellectual*, in "The British Museum Magazine", XXX, 1998, pp. 22-23

- Thornton 2006** = Dora Thornton, *A Plaque by Leone Leoni Acquired by the British Museum*, in "The Burlington Magazine", CXXVIII, 2006, pp. 828-832
- Ticozzi 1830-32** = Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Gaetano Schieppati, Milano 1830-32
- Tietze-Conrat 1916-17** = Erika Tietze-Conrat, *Notiz zum Schrein des Herzogs Albrecht V. in der Reichen Kapelle*, in "Die Christliche Kunst", XIII, 1916-17, pp. 42-43
- Tiraboschi 1795-96** = Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Antonio Fortunato Stella, Venezia 1795-96 [Modena 1772-82]
- Toderi e Vannel 1996** = Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel Toderi, *Placchette: secoli XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*, S.P.E.S., Firenze 1996
- Toderi e Vannel 1998** = Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel Toderi, *Medaglie e placchette del Museo Bardini di Firenze*, Polistampa, Firenze 1998
- Toderi e Vannel 2000** = Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Polistampa, Firenze 2000
- Toderi e Vannel 2003** = Fiorenza Vannel e Giuseppe Toderi, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello*, I, *Secoli XV-XVI*, Polistampa, Firenze 2003
- Torre 1674** = Carlo Torre, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri... nel quale vengono descritte tutte le antichità e modernità che vedevansi e che si vedono nella città di Milano...* per Federico Agnelli scultore e stampatore, in Milano 1674
- Toscano 1999** = Bruno Toscano, *Alumbrados y deslumbrados: la fortuna di Juan de Valdés nella storia dell'arte*, in *Italia e Spagna tra Quattro e Cinquecento*, a cura di Pina Rosa Piras e Giovanna Saporì, Aracne, Roma 1999, pp. 168-185
- Toscano 2000** = Tobia R. Toscano, *Letterati, corti, accademie: la letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo, Napoli 2000
- Tourneur 1927** = Victor Tourneur, *Le médailleur Jacques Jongeling et le Cardinal Granvelle 1564-1578*, in "Revue belge de numismatique et de sigillographie", LXXIX, 1927, pp. 79-93
- Triadó 1985** = Joan-Ramon Triadó, *La colección de pintura en la casa de Alba: introducción a una exposición*, in *El arte en las colecciones de la casa de Alba*, a cura di Gerardo Delgado e Soledad Sevilla, Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1987, pp. 51-67
- Tumidei 2002** = Stefano Tumidei, *Alessandro Menganti e le arti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento: alla ricerca di un contesto*, in *Il Michelangelo incognito: Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Cortoriforma*, Bologna, Museo Civico Medievale, 17 maggio - 1 settembre 2002, a cura di Andrea Bacchi e Stefano Tumidei, Edisai, Bologna 2002, pp. 55-110
- Tuttle 1987** = Richard J. Tuttle, "*Bononia Resurgens*": *A Medalllic History by Pier Donato Cesi*, in Pollard 1987, pp. 215-246
- Ulloa 1563** = Alfonso Ulloa, *Vita del valorosissimo e gran capitano don Ferrante Gonzaga, principe di Molfetta etc.,... nella quale, oltre i suoi fatti et di molti altri principi et capitani, si descrivono le guerre d'Italia et d'altri paesi, cominciando dall'anno MDXXV, dove il Guicciardini finisce le sue Historie, fino al MDLVII...*, appresso Nicolò Bevilacqua, in Venetia 1563
- Urrea 1994** = *Los Leoni: escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Madrid, Museo del Prado, 18 de mayo - 12 de julio 1994, a cura di Jesús Urrea, Museo del Prado - El Viso, Madrid 1994
- Valerio 1973** = Anna Patrizia Valerio, *Annibale Fontana e il paliotto dell'altare della Vergine dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso*, in "Paragone", 279, 1973, pp. 32-53

- Valerio 1977** = Anna Patrizia Valerio, *La medaglia a Milano: 1535-1565*, in Garberi 1977, pp. 132-144
- Valgimigli 1869** = Marcello Valgimigli, *Pittori faentini del secolo XVI*, in “Atti e Memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna”, VIII, 1869, pp. 39-92
- Valton 1905** = Prosper Valton, *Médaille de Danaé par Leone Leoni*, in “Revue numismatique”, IX, 1905, pp. 496-498
- Van den Boogert 1993** = Bob van den Boogert, *Macht en Prachte*, in *Maria van Hongarije koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*, Utrecht, Rijksmuseum het Catarijnconvent - 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 11 September - 28 November 1993, a cura di Bob van der Boogert e Jacqueline Kerkhoff, Waanders, Zwolle 1992, pp. 269-301
- Van Durme 1950** = Maurice van Durme, *Le cardinal de Granvelle et Fulvio Orsini*, in “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance: travaux et documents”, XII, 1950, pp. 324-331
- Van Durme 1957** = Maurice van Durme, *El cardenal Granvela*, Teide, Barcelona 1957
- Van Durme 2000** = Maurice van Durme, *Les Granvelles au service des Habsbourgs*, in De Jonge e Janssens 2000, pp. 11-81
- Van Goorle 1601** = Abraham van Goorle, *Dactyliotheca seu Annulorum sigillarium quorum apud Priscos tam Graecos quam Romanos usus e ferro, aere, argento & auro promptuarium. Accesserunt variarum gemmarum quibus antiquitas in sigillando uti solita sculpturae*, s.e., s.l. [1601]
- Van Loon 1732-35** = Gerard Van Loon, *Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas... traduite du holladois...*, P. Gosse, J. Neaulme - P. de Hondt, La Haye 1732-35
- Van Mieris 1732-35** = Frans Van Mieris, *Histori der Nederlandsche Vorsten, uit de Huizen van Beijere, Borgonje, en Oostenryk, welken, sedert de regeering van Albert, graaf van Holland, tot den dood van kaizer Karel den Vyfden, het hooggezag aldaar gevoerd hebben; nit alleen vit de geloofwaardigste Schryveren en egtste bewystukken dier tyden samengesteld, maar ook met meer dan duizend historipenningen gesterkt en opgehelderd*, by Pieter de Hondt, in s'Graavenhaage 1732-35
- Varchi 1555** = Benedetto Varchi, *I sonetti*, Plinio Pietrasanta, Venezia 1555
- Varchi ed. 1969** = Benedetto Varchi, *Liber carminum*, a cura di Aulo Greco, edizioni Abete, Roma 1969
- Varchi e Borghini 1998** = Benedetto Varchi e Vincenzio Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Sillabe, Livorno 1998
- Vasari 1878-85 (1568)** = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...*, a cura di Gaetano Milanesi, G. C. Sansoni, Firenze 1878-85 [appresso i Giunti, in Fiorenza 1568]
- Vasari 1962 (1550/68)** = Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1962
- Vasari 1966-87 (1550/68)** = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, I-III, Sansoni, Firenze 1966-1971; IV-VI, S.P.E.S., Firenze 1976-87
- Vázquez e Rose 1935** = Alberto Vázquez e Robert Selden Rose, *Algunas cartas de don Diego Hurtado de Mendoza escritas 1538-1552*, Yale University Press - Humphrey Milford - Oxford University Press, New Haven-London-Oxford 1935
- Vecce 1990** = Carlo Vecce, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, in “Periodico della Società Storica Comense”, LIV, 1990, pp. 67-93

- Vecce 1997** = Carlo Vecce, *Vittoria Colonna und Paolo Giovio*, in *Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 25. Februar - 25. Mai 1997, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Skira, Milano 1997, pp. 172-174
- Venturelli 1996** = Paola Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi: storia, arte, moda (1450-1630)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1996
- Venturelli 1997** = Paola Venturelli, *“Uno specchio in cristallo di rocca intagliato da messer Francesco Tortorino” (1554 - 1565)*, in “Artes”, V, 1997, pp. 138-150
- Venturelli 1998 (1)** = Paola Venturelli, *Il “piatto dei Dodici Cesari”: i Saracchi e Annibale Fontana*, in “Artes”, VI, 1998, pp. 59-69
- Venturelli 1998 (2)** = Paola Venturelli, *“E per tal variar natura è bella”. Arti decorative a Milano tra Leonardo e Lomazzo*, in Kahn-Rossi e Porzio 1998, pp. 269-276
- Venturelli 1998 (3)** = Paola Venturelli, *“Nel buon gusto greco”: Francesco Tortorino e un vaso di cristallo intagliato al Prado*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo: scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di Matteo Ceriana e Fernando Mazzocca, Aisthesis & Magazine, Milano 1998, pp. 195-206
- Venturelli 1999 (1)** = Paola Venturelli, *Due pendenti in oro e pietre dure con Carlo V attribuiti allo scultore Leone Leoni*, in *Gioielli in Italia: tradizione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo*, Secondo Convegno Nazionale, Valenza, 3-4 ottobre 1998, a cura di Lia Lenti e Dora Liscia Bemporad, Marsilio, Venezia 1999, pp. 61-72
- Venturelli 1999 (2)** = Paola Venturelli, *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539-1679)*, Bulzoni, Roma 1999
- Venturelli 2001** = Paola Venturelli, *A proposito di un recente articolo sugli ‘Scala e altri cristallai milanesi’. Con notizie circa un’opera di Annibale Fontana*, in “Nuova rivista storica”, LXXXV, 2001, pp. 135-144
- Venturelli 2002 (1)** = Paola Venturelli, *Cellini, gli orefici milanesi a Roma, Caradosso e Leonardo*, in *Leonardo da Vinci e le arti preziose: Milano tra XV e XVI secolo*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 145-157
- Venturelli 2002 (2)** = Paola Venturelli, *Legature a placchetta per Jean Grolier, tesoriere generale di Luigi XII a Milano. Considerazioni sul maestro IO.F.F.*, in *Milano e Luigi XII: ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, a cura di Letizia Arcangeli, F. Angeli, Milano 2002, pp. 85-106
- Venturelli 2005 (1)** = Paola Venturelli, *“Raro e divino”. Annibale Fontana (1540-1587), intagliatore e scultore milanese*, in “Nuova rivista storica”, LXXXIX, 2005, pp. 203-226
- Venturelli 2005 (2)** = Paola Venturelli, *Splendore e ornamento: oggetti e materiali preziosi tra Carlo e Federico Borromeo*, in *Carlo e Federico: la luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Milano, Museo Diocesano, 5 novembre 2005 - 7 maggio 2006, a cura di Paolo Boscottini, Arti Grafiche Colombo, Milano 2005, pp. 123-134 e 284-303 (schede)
- Venturi 1888** = Adolfo Venturi, *Leone Leoni incisore della Zecca del Duca di Ferrara*, in “Archivio storico dell’arte”, II, 1888, pp. 327-328
- Venturi 1889 (1)** = Adolfo Venturi, *Benvenuto Cellini in Francia*, in “Archivio storico dell’arte”, II, 1889, pp. 376-377
- Venturi 1889 (2)** = Adolfo Venturi, *Ascanio di Tagliacozzo, discepolo di Benvenuto Cellini, fugge di Francia*, in “Archivio storico dell’arte”, II, 1889, p. 378
- Venturi 1937** = Adolfo Venturi, *Storia dell’arte italiana*, X, *La scultura del Cinquecento*, 3, U. Hoepli, Milano 1901-40
- Venuti 1744** = Ridolfino Venuti, *Numismata Romanorum pontificum praestantiora a Martino V ad Benedictum XIV... aucta et illustrata*, sumptibus Fausti Amidei Bibliopolae, Romae 1744

Vermeule 1952 = Cornelius C. Vermeule, *An Imperial Medaillon of Leone Leoni and Giambologna's Statue of the Flying Mercury*, in "Numismatic Circular", LX, 1952, coll. 505-510

Vermeule 1955 = Cornelius C. Vermeule, *A Study for a Portrait Medallion by Leone Leoni and a Note on the Media Employed by Renaissance and Later Medallists, Part I*, in "The Numismatic Circular", LXIII, 1955, coll. 467-469

Vermeule 1987 = Cornelius C. Vermeule III, *Graeco-Roman, Asia Minor to Renaissance Italy Medallion and Related Arts in Italian Medals*, in Pollard 1987, pp. 263-281

Vico 1548 = Enea Vico, *Le immagini con tutti i riversi trovati et le vite degli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi, libro primo*, [Antonio Zantani, Parma 1548]

Vico 1555 = Enea Vico, *Discorsi... sopra le medaglie de gli antichi, divisi in due libri... Al magnanimo et invittissimo Signore il signor Cosimo de' Medici, duca secondo di Fiorenza...*, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, Vinegia 1555

Vico 1557 = Enea Vico, *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame; con le vite, et espositioni di Enea Vico, sopra i riversi delle loro medaglie antiche*, appresso Enea Vico Parmigiano et Vincenzo Valgrisi, all'insegna d'Erasmus, in Vinegia 1557

Vigazzi 1929 = Silvio Vigazzi, *La scultura lombarda del Cinquecento*, La Tipografica, Milano 1929

Vigazzi 1930 = Silvio Vigazzi, *La scultura in Milano: catalogo descrittivo e critico di tutte le sculture esistenti nella raccolta del Museo Archeologico presso il Castello Sforzesco di Milano dal secolo IV al secolo XIX*, s.e., Milano 1930

Vitry 1922 = Musée du Louvre, *Catalogue des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes*, I, a cura di Paul Vitry, Paris, Musées Nationaux 1922

Volpe 1978 = Carlo Volpe, *Mostre: 'Omaggio a Tiziano', 'Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine'*, in "Paragone", 335, 1978, pp. 90-95

Voltelini 1890 = Hans von Voltelini, *Urkunden und Regesten aus dem kaiserlichen und königlichen Haus-, Hof- und Staats-archiv in Wien*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", XI, 1890, pp. I-LXXXIII

Voltolina 1998 = Piero Voltolina, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, Voltolina, Mestre 1998

Waddington 1989 = *A Satirist's Impresa: the Medals by Pietro Aretino*, in "Renaissance Quarterly", XLII, 1989, pp. 655-681

Waldman 1991 = Louis A. Waldman, *A Rare Sixteenth-Century Jugate Medal of the Hapsburgs*, in "The Medal", 19, 1991, pp. 3-19

Waldman 1994 = Louis A. Waldman, *The Genesis of Pompeo Leoni's 'Patience'*, in Jones 1994, pp. 53-63

Waldman 2004 = Louis A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: a Corpus of Early Modern Sources*, American Philosophical Society, Philadelphia 2004

Ward 1988 = Roger Ward, *Baccio Bandinelli: 1493-1560. Drawings from British Collections*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 3 May - 3 July 1988, Ashcraft, Kansas City 1988

Warnke 1985 = Martin Warnke, *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, DuMont, Köln 1985

Weber 1975 = Ingrid S. Weber, *Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten, 1500-1650: Modelle für Reliefs an Kunst-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen*, F. Bruckmann, München 1975

Weiss 1841-52 = Charles Weiss, *Papiers d'État du cardinal de Granvelle*, Imprimerie Royale, Paris 1841-52

Welzel 2005 = Barbara Welzel, *Widowhood: Margaret of York and Margaret of Austria*, in Eichberger 2005, pp. 103-113

Wethey 1969-71 = Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Phaidon, London 1969-71

Whitcombe Greene 1885 = Thomas Whitcombe Greene, *Medals of the Hanna Family*, in "The Numismatic Chronicle and Journal of the Numismatic Society", s. III, V, 1885, pp. 148-153

Whitcombe Greene 1913 = Thomas Whitcombe Greene, *Notes on some Italian Medals*, in "The Numismatic Chronicle", s. IV, XIII, 1913, pp. 413-421

Wohlfeil 1998 = Rainer Wohlfeil, *Kaiser Karl V.: Vom "burgundischen Ritter" zum "Ahnherren Österreichs"*, in *Bildnis und Image: Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, a cura di Andreas Köstler ed Ernst Seidl, Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien 1998, pp. 163-178

Woodall 2000 = Joanna Woodall, *Patronage and Portrayal: Antoine Perrenot de Granvelle's Relationship with Antonis Mor*, in De Jonge e Janssens 2000, pp. 245-277

Woods-Marsden 1998 = Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: the Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Yale University Press, New Haven and London 1998

Yates 1975 = Francis A. Yates, *Astraea: the Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Routledge & Kegan Paul, London-Boston 1975

Zanker 1997 = Paul Zanker, *La maschera di Socrate: l'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino 1997 [*Die Maske des Sokrates: das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, Beck, München 1995]

Zanker e Fittschen 1983-85 = Paul Zanker e Klaus Fittschen, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen*, von Zabern, Mainz am Rhein 1983-85

Zanuso 2002 = Susanna Zanuso, *Ritratti scolpiti nella Milano asburgica*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, Varese, Castello di Masnago, 21 aprile - 14 luglio 2002, a cura di Francesco Frangi e Alessandro Morandotti, Skira, Milano 2002, pp. 319-329

Zanuso 2004-05 = Susanna Zanuso, *Le Veneri Borromeo: Annibale Fontana e Giovanni Antonio Abondio*, in "Nuovi studi", 11, 2004-05, pp. 163-176

Zarco Cuevas 1930 = Julian Zarco Cuevas, *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio del Escorial (1571-1598)*, Tipografía de Archivos, Madrid 1930

Zarco del Valle 1870 = Manuel Ramón Zarco del Valle, *Documentos inéditos para la historia de las bellas artes en España*, in *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, LV, Imprenta de la Viuda de Calero, Madrid 1870

Zastrow 1978 = Oleg Zastrow, *Oreficeria sacra in Lombardia*, Electa, Milano 1978

Zeza 1999 = Andrea Zeza, *Giovan Battista Castaldo e la Chiesa di Santa Maria del Monte Albino: un tondo di Raffaello, un dipinto di Marco Pino e un busto di Leone Leoni a Nocera de' Pagani*, in "Prospettiva", 93-94, 1999, pp. 29-41

Zimmerman 1888 = Heinrich Zimmerman [*sic*], *Urkunden, Acten und Regesten aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", VII, 1888, pp. XV-CCCXIII

Zimmermann 1995 = T. C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio, the Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton University Press, Princeton 1995

Indice

LA MEDAGLIA NELLA MILANO ASBURGICA: INTRODUZIONEI

I. MEDAGLIE E LETTERATURA ARTISTICA NELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO..... I

II. LA MEDAGLIA NELLA MILANO ASBURGICA: STORIA DI UN PROBLEMA... IX

1. La letteratura artistica del XVI secolo..... IX
2. L'erudizione storica dei secoli XVII e XVIII XI
3. La storiografia dal XIX secolo ai giorni nostri..... XIII

III. GENESI E CAMPO DELL'INDAGINE..... XIX

1. Le medaglie del Ducato di Milano agli inizi dell'età asburgica..... XIX
2. I medaglisti attivi a Milano XX
3. Committenza e fruizione delle medaglie a Milano XXI

IV. GUIDA ALLA CONSULTAZIONE XXII

PARTE I

GLI ARTISTI DELLA MEDAGLIA NELLA MILANO DEI PRIMI ASBURGO 1

SEZIONE I

LEONE LEONI E I PRIMI MEDAGLISTI D'ETÀ ASBURGICA..... 2

CAP. I.0. ALCUNI ANTEFATTI 3

CAP. I.1. LEONE LEONI 7

I. Biografia..... 9

1. Origini e prima formazione di Leone: la doppia censura della tradizione letteraria..... 9
2. 1536: l'esordio ferrarese, i primi sviluppi veneti e una possibile propaggine sforzesca..... 12
3. Nell'orbita di Pietro Aretino 16
4. Un artista itinerante: Padova, Camerino, Urbino (1537) 18
5. "Dipoi l'opra vostra non ha a rimanersi ne la sua conoscenza sola": Leoni a Roma (1537-40) 20
6. Genova, 1541: immagini per Andrea Doria..... 23
7. Le commissioni milanesi di Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto (1542-46) 29
8. I ritratti cesarei commissionati in Italia (1541-43)..... 32
9. Anni irrequieti (1544-48)..... 35
10. Carlo V e gli scambi con l'area imperiale (1549-56)..... 38
11. Medaglie per donne milanesi (1550-51) 42
12. Dopo il 1556: la committenza lombarda..... 44

II. Leone Leoni come paradigma 47

1. La prima fortuna letteraria 47
2. Il preludio di un sistema di immagini 49

CAP. I.2. IACOPO DA TREZZO 51

I. Cenni biografici.....	51
II. La medaglistica nel contesto della produzione di Iacopo	56
III. Per un catalogo delle medaglie di Iacopo da Trezzo.....	58
1. La Milano di Ferrante Gonzaga e le medaglie italiane (1549-54)	58
2. Iacopo da Trezzo? Una proposta per il ‘Maestro del Carlo Visconti’	61
3. Presso le corti asburgiche (1554-89).....	63
IV. Iacopo da Trezzo e la cultura figurativa di Milano	66
V. Il linguaggio di Iacopo nel contesto europeo	69
VI. Excursus sulla produzione glittica di Iacopo	70
1. Iacopo da Trezzo, Cosimo I e alcuni vasi in pietra dura.....	70
2. I cammei di Filippo II ed alcune gemme medicee	72
 SEZIONE II	
LA SECONDA GENERAZIONE.....	76
 CAP. I.3. LA ‘SCUOLA MILANESE’ A MILANO: ANNIBALE FONTANA	77
I. La questione delle ‘firme’	79
II. Per un inquadramento storico del linguaggio di Fontana	82
III. Nuove attribuzioni di medaglie	86
IV. Excursus: l’opera e la fortuna di Annibale Fontana nei Regni di Napoli e di Sicilia.....	89
 CAP. I.4. ARRIVI DALL’ITALIA CENTRALE	93
I. Pietro Paolo Romano	93
1. Questioni biografiche.....	93
a. Biografia di Pietro Paolo Galeotti	94
b. Pietro Paolo Galeotti, attivo a Firenze, e Paolo e Pietro Paolo Romani, attivi a Parigi	95
c. Dati biografici su “PPR”	98
d. “PPR” è Galeotti?	100
2. Il catalogo di “PPR”: proposte per gli esordi.....	103
3. Il linguaggio di “PPR” e la committenza milanese.....	105
II. Altre presenze centro-italiane: Cesare Federighi da Bagno	107
III. Per una rilettura dei fenomeni ‘di importazione’	108
 CAP. I.5. MILANESI FUORI MILANO.....	111
I. Profilo di Giovannantonio de’ Rossi medaglista	111
1. Il successo centroitaliano	111
2. Le origini lombardo-venete del linguaggio del de’ Rossi (e una nota su alcune sue possibili opere glittiche).....	116
II. Pompeo Leoni	118
1. Una medaglia perduta di Antoine Perrenot de Granvelle	118
2. Ferrara: la fase giovanile e tre giunte emiliane	120
3. Le medaglie italiane di Pompeo.....	123
4. Note sul periodo spagnolo di Pompeo (1556-1608)	125
III. Alessandro Cesati e dintorni.....	127
 CAP. I.6. PRESUNTI LOMBARDI: LA QUESTIONE DELLA ‘SCUOLA MILANESE’ IN AREA VENETA ED EMILIANA	131
I. Antonio Abbondio.....	131
1. La fortuna seicentesca: scenari oltralpini.....	132
2. Questioni erudite e scrutini formali: la proliferazione della scuola milanese	133

3. Antonio Abbondio, un esordio emiliano-veneto.....	137
4. Per una nuova interpretazione, geografica, dei rapporti tra Abbondio e la ‘scuola’ milanese	140
II. Anteo Lotelli	142

PRIME CONCLUSIONI

PER UNA GEOGRAFIA DELLA MEDAGLISTICA MILANESE E DELLA SUA DIFFUSIONE EUROPEA DURANTE IL TERZO DECENNIO DEL XVI SECOLO.....	146
---	-----

CAP. I.7. APPUNTI PER UNA CRONOLOGIA DEGLI SPOSTAMENTI DI ARTISTI ED OPERE.....	147
I. Milano come centro artistico.....	147
II. I primi anni quaranta.....	149
III. La svolta del 1548-49	152
IV. Dopo il 1556.....	156
V. Epilogo	157

PARTE II

“CHE SIANO PIÙ IN PREZIO DI QUELLE DI CESARE O DI POMPEO”: COMMITTENTI E COLLEZIONISTI DI MEDAGLIE NELLE CORTI ASBURGICHE E NELLA SOCIETÀ MILANESE	163
---	------------

CAP. II.1. “LEGITTIMAMENTE, E NON TIRANNICAMENTE AD HONORE DEL PRINCIPE FATTE”: LE MEDAGLIE D’APPARATO PER L’IMPERATORE	167
I. I viaggi italiani di Carlo V: immagini durevoli per occasioni effimere.....	168
II. Un problema interpretativo: committenti e destinatari	169
III. Un precedente: la Roma mediceo-farnesiana	170
IV. Gli esordi dell’iconografia all’antica (1530-36): pluralità di paradigmi e differenziazione tipologica	171
V. Una svolta: la medaglia cesarea di Genova (1541)	174
VI. La seconda fase dell’iconografia all’antica (1538-54): il paradigma monetale ed il ruolo di Milano	176
VII. Casi di interferenza: iconografia e tipologia di alcune monete asburgiche milanesi	178
VIII. La committenza delle medaglie cesaree italiane	180
IX. La questione dei <i>concepteurs</i>	181

CAP. II.2. BRUXELLES, YUSTE E CIGALES: I MEDAGLIERI DI CARLO E MARIA D’ASBURGO	187
I. La medaglia nella formazione dei sovrani	187
II. Commissioni medaglistiche di Carlo V	189
III. I “medaglioni” principeschi come genere	191
IV. I “medaglioni” principeschi: genesi e fortuna.....	192
V. Le collezioni di medaglie di Carlo V: lo status quaestionis	193
VI. La collezione di Yuste.....	195
VII. Maria tra Bruxelles e Cigales: le commissioni di medaglie	198

VIII. I microritratti di commissione principesca come modello autorizzato: il caso della medaglia con Carlo V e Filippo II iugati.....	203
IX. Altre classi di ‘medaglia’ nella collezione di Maria	204
X. Fortuna delle medaglie caroline: il caso di Filippo II.....	206
 CAP. II.3. “CHE SI DILETTA DE QUESTA VIRTÙ”: ANTOINE PERRENOT DE GRANVELLE, COLLEZIONISTA DI MEDAGLIE E REGISTA DELLE COMMISSIONI RITRATTISTICHE DEGLI ASBURGO	
I. Agenti italiani e interessi antiquari	209
II. Collezionismo di medaglie	198
III. Iconografia medaglistica di Antoine Perrenot de Granvelle	212
1. Gebel, Neufahrer, Deschler (1541-48).....	212
2. Primi contatti con i medaglisti milanesi (1543-47).....	213
3. Le medaglie granvellane di Leone e Pompeo Leoni (1549-55).....	215
4. Dopo i Leoni: Jacques Jonghelinck, Jacopo da Trezzo ed altre commissioni granvellane legate alla medaglistica lombarda (1555-71)	219
IV. Le strategie di committenza del Granvelle.....	221
V. L’attività del Granvelle come ministro asburgico intendente d’arte	223
 CAP. II.4. LA CITTÀ DI MILANO: GOVERNATORI, MILITARI, PATRIZI.....	
I. La corte: “assottigliandosi le esigenze di una cerchia locale, principesca”	227
1. Prodromi vicereali: la formazione dei primi governatori di origine italiana.....	228
2. Alfonso II d’Avalos, erede di una strategia familiare.....	230
3. Paolo Giovio e Pietro Aretino.....	232
4. “Quando Didone con Enea, sopra le campagne di Vigevano, miravano alli vuoli de’ girifalchi”: la celebrazione degli Avalos come coppia illustre	233
5. Ferrante Gonzaga, “virtuoso nel senso machiavelliano”, e la svolta della medaglia aulica di metà secolo.....	235
6. La parentesi madruzziana	240
7. Un Governatore di seconda generazione: Francesco Ferdinando d’Avalos e le medaglie con ambizioni genealogiche	242
8. Il Duca di Sessa e il Duca di Albuquerque, due modelli a confronto.....	243
II. “Gl’abiti accomodati all’antica... si dee... servare ne’ generali d’esserciti” ...	246
III. “Nelle femine... imitar i poeti quando cantano in verso le lodi loro”	250
IV. “Mercanti e banchieri che non mai videro spada ignuda”	253
V. Imprese patrizie	254
VI. “Segni, sogni e frascherie”: proposte iconografiche alternative	257
VII. Modelli di medaglia per categorie professionali.....	258
 CONCLUSIONI	
PER UNA STORIA SOCIALE DEL MICRORITRATTO METALLICO TIPIZZATO NELLA MILANO DEL SECONDO CINQUECENTO.....	
I. Le classi del ritratto medaglistico	263
II. Forme di committenza, gradi di autografia e copyright	263
III. Per una riscoperta dei ritratti in medaglia come testimonianza figurativa.....	265
 APPENDICE I	

ESTRATTI MEDAGLISTICI DAL «CARGO DE LOS BIENES QUE SU Magestad IMPERIAL DEXÓ EN EL MONASTERIO DE YUSTE» E NELLA FORTEZZA DI SIMANCAS (1558)	267
a. Clavos de oro, de adereço de gorra, y medalla.....	267
b. Monedas antiguas.....	267
c. Retratos y figuras particulares.....	267
APPENDICE II	
LETTERE INEDITE DAL CARTEGGIO DI ANTOINE PERRENOT DE GRANVELLE	268
ABBREVIAZIONI	276
BIBLIOGRAFIA	277
INDICE.....	329